

فلسفة الخيال

ونشأة الفنون الجميلة

أستاذ الدكتور
محمد علي أبو ريار
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية
٤٠ منشورات - الإسكندرية
٤٨٣ - ١٦٢ : ٥٠

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات
العربية وأخص بالذكر الرعيل الأول من
طلبة الجامعة الليبية هؤلاء الذين أسهموا
بحق في إخراج هذا المؤلف باقبالهم على
استيعاب هذا اللون الطريف من ألوان
الثقافة المعاصرة .

المؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثامنة

يسعدني أن أتقدم إلى قراء العربية بهذه الطبعة الجديدة من كتاب « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » . وهي طبعة منقحة وأضيف إليها بحث جديد عن : تصنيف التراث الشعبي ومدى إرتباطه بالعلوم الإنسانية ، وقد استخدمت المنهج البنيوي في تطبيقات علي نموذج من هذا التراث وهو الأمثال العامية في مصر .

والأمر الذي لا شك فيه أن الوعي الفني في بلادنا أخذ يتسع في عصر الازدهار العلمي والنهضة الحضارية .. ذلك أن عصور النهضة الكبرى تتميز باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط الفني .. إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الانارة في عصر مزدهر بدون ثورة فنية تسير موكب التقدم المادي والتطور العقلي .

وبما لا شك فيه أن الشعب العربي يتوقل الآن مصاعده نهضة مشرقة في شتى الميادين ، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة في ميادين المسرح والسينما والاذاعة والتليفزيون والصحافة وكذلك في شتى أنواع الفنون التشكيلية ، كما في فنون السماع كالموسيقى والغناء ... إلخ .

هذا النشاط الفني الملحوظ يجعل المكتبة العربية في حيس الحاجة إلى لون جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدماً إلى الأمام . وكتبنا الذي نقدمه اليوم إلى القراء « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » إنما يترسم هذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التي تعالج الظاهرة

— ي —

الجمالية ، ويتعرض لمبادئ تطبيقها أى الفنون الجميلة على مختلف صورها بالدراسة العلمية وكذلك يدرس مشكلات الابداع الفنى والعذوق الفنى ويرتبط بطرحها فى الفنون الجمالية . وقد رأينا أن نقدم لهذا الكتاب مقدمة موجزة عن الفن والحضارة .

ولما كانت التجربة الجمالية اليونانية لا تزال فى محيط هذه الدراسات فى التجربة الرائدة التى تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة وتفرع عليها أغلب المواقف والنظريات فى هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة بالعرض لموقف أفلاطون عن فكرة الجمال وتفسيره لها على ضوء نظريته التالية ، ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطى بهذا الصدد .

وتابعت دراسة التطور التاريخى للدراسات الجمالية سواء عند المسلمين والمسيحيين وعند ديكارت وليبنتز ورومانسون ووليم هوجارت وادموند بيرك وكانت وشلنج وهيجل وشوبنهاور وماركس ولينين ، وكذلك ختمنا الفصل الأول بالإشارة إلى مختلف الاتجاهات الأخيرة فى علم الجمال المعاصر ، وأضفنا فصلاً جديداً فى الطبقات الأخيرة من علم الجمال المعاصر ، وكان هذا أول كتاب عن علم الجمال الصانعى باللغة العربية إلى صدور هذه الطبعة .

ونطرق البحث فى هذا الكتاب إلى حقيقة التجربة الجمالية - ومضمونها والعذوق وفكرية الذوق الجمالى عند طائفة من الجمالين ، ثم إلى مدارس بعلم الجمال ومناهجها ، ثم أخلاقية الجمال حيث انتهى بنا هذا الفصل من الكتاب إلى إتخاذ موقف جديد هو الموقف الذاتى للوضوح الذى أشرنا إليه نحننا لأول مرة فى تاريخ هذا العلم . ونعني نسجل هذه الواقعة حق يدرك

القارئ، مصدر هذه النظرية التي شاعت فيما بعد عند بعض الكتاب وكيف أنها من أبحاث هذا الكتاب.

وعالجنا بعد ذلك موضوع الفن، وعلاقته بأنواع النشاط الإنساني الأسفري ثم تفسير الظواهر الفنية ومشكلة الإبداع الفني والنشأة التاريخية للفن وتعريفات الفنون الجميلة وحظرة الفن بالحياة ورمزائف الفن المختلفة وحظرة الفن بالمجتمع والتطور الاجتماعي للفنون الجميلة، وكذلك تطوره الفلسفي مع الإشارة إلى مذاهب الفن المعاصر. وجاء الفصل الأخير لكي يعالج جماليات الفن الإسلامي بين الدين والمد الحضاري.

هذا بالإضافة إلى ملحقات عن مدرسة النحت المعنى ومدرسة الفنان سيف وانلى ومختارات من الصور الفنية ... إلخ.

والأمر الذي لا شك فيه أنه سيكون لهذا الكتاب بطبعته الجديدة أثره الكبير بين جموع الشباب المهتمين إلى هذا اللون الجديد من ألوان الثقافة المعاصرة وأن يقبل فريق منهم على الاهتمام به وبطبيقاته الميدانية في مجال الصناعة وفن الحدائق وفن تخطيط المدن والعمارة ... إلخ. وذلك بقصد رصد الكم الإعجابي للمتذوقين بالنسبة لكل ظاهرة من ظواهر المدرك الجمالي حتى يكون هذا المؤشر دلالة على توجيه الانتاج إلى الوجهة الأكثر قبولاً عند المستهلكين أي المتذوقين.

وانتهز هذه الفرصة لكي أعلن هنا أن أي كتاب إنما وضع لاستفادة الدراء ولهذا فاني أفتح هذا الكتاب على مصراعيه لفائدة الباحثين على أن يكونوا آمناء في تسجيل ما ينقلون والإشارة إليه وإلى موضعه من هذا الكتاب.

واني لآسف أن أذكر هذا الترجية هنا لأن طائفة من الباحثين في
تعاليم العربي قد درجت على نقل صفحات مطولة وفصول بأكملها من هذا
الكتاب دون أن تشير إليه مما يعد إنكاراً لما أسدى إليهم من جميل الصنع
وجهد لما بذل في هذا السفر من عمل وجهد طوال أكثر من عشرين عاماً :
وقد تكرر هذا في غير هذا الكتاب من مؤلفاتنا الأخرى

وأختم كلمتي هذه أن أوجه الشكر إلى تلميذنا بالديكتوره
السيد / عادل آل بخاوي لما أبداه من جهد مشكور نحو تصحيح
تجارب هذا الكتاب وإنجاز قمارسه .

والله يهدينا ويهدينا جميعاً التوفيق والصواب .

المؤلف .

للممورة في غرة رمضان ١٤٠٩ هـ

د. محمد علي أبو ريان

أبريل ١٩٨٩ م

مقدمة عامة الفن والحضارة

ليس من شك في أن كل موجة حضارية تحياها جماعة من البشر إنما تقوم على فكرة موجهة وشحنات شعورية وعمل بناء .

وبلادنا غر اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم حضارة ، وتصنع مجداً ، وتبنى دعائم مستقبل مشرق وطيد ، فالفكرة في هذا التيار الحضاري العربي الجديد هي الثورة بمفهومها الفلسفي ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التي تملأ الجو والعربي بدخان المصانع ، وتزحم الوطن بالإنسان العربي الجديد .

أما الشحنات الشعورية فهي الدافعة إلى العمل وإلى التقدم في شتى الميادين . فلا تتولد الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حس متوثب ، ولا يستثير الشعور وينظم إنطلاقه ويكبل طاقاته سوى الفن : شعراً أو نثراً أو غناء أو موسيقى أو صوراً أو أفلاماً . . .

فمنذ فجر التاريخ عرف الإنسان الفن ، يترنم به غناء فيخفف منه عناء الجهد في العمل ، ويرسله قوياً عنيفاً فيهمز به كيان العدو في حلبة النضال ، ويهرع إليه فيبثه لوعة الحب ، وأسوة المحبوب ، ويسكن إليه رثماً أو ضويرة يتاجى من خلالها مبدع الأكوان .

ليس الفن إذن لهواً أو لعباً عابثاً - كما توهم بعض المفكرين - ولكنه منبعج الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ

الحياة ، وسر تفهيمها . ألا ترى الأثني في مختلف صنوف الكائنات الحية تتفنن في ضروب الزينة والتجمل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس الإغراء الأنثوي الذي يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذي هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبقري أليست تحمل في الأخرى معاني الإغراء في التجمعات الحيوانية فتنشأ الجاهات وتزدهر الخضارات حول أنهار رقراقة وبحيرات يتغصن لجينها في جبهوية وانتشاء حينما يستجيب لداعى النسيم الدائرة ، وغابات تكتسى بالخضرة اليانعة وينعم تحت ظلالها الوارفة شتيت من البشر الكادحين

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فإنه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فينترق مع الغاية القصدية التي يستهدفها الإنسان في حياته ، ألا وهي السعادة ، فإنه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يهيئ لنا تواجدها ، ويجعلنا تقرب منها وثيق الارتباط بها ، وليس كالفن قريئاً للغبطة وتحقيق السعادة لبنى البشر ، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرقا بديب الحياة وتنويعها وخصبها برأها فتكسر النطاق الرتيب الذي نصبح ونمسي تحت وطأته مستعبدين الآلة والمجلة الإنتاج .

وقد أراد أصحاب مذهب المنفعة أن يستبعدوا كل نشاط لا يؤدي إلى تقع عاجل ملموس ، فكانت الفنون والفلسفة في دائرة النشاط المستبعد الذي لا يجلب المنفعة للناس في نظرهم .

ومها تكن من قيمة هذا الرأي الذي يتم بالسطحية وقصر النظر ، إلا

أننا نسائل أصحابه . وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن التفلسف ويتوقفوا عن الإبداع الفنى ؟

إن صفحات تاريخ الإنسانية العاويل كفيلة بالرد القاطع على هذا التساؤل ، فلم ينقطع الناس عن التفلسف فى أى فترة من فترات التاريخ حتى خلال المراحل التى سادت فيها النزعات المادية ، ولم يكف ذور الإحساس المرهف من البشر عن استلهاهم الطبيعة والحياة ، فأنجبوا فننه نرائعه حتى فى عصور الظلام وفى فترات الأزمات الخائقة .

وإذن فالنن مطلب ضرورى للانسان ، يتدفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة ، أم عجز عن أن يحلها له ، وهو كالمعرفة الخالصة ، بطلانها الكائن العاقل لذاتها تحذوه الرغبة الخالصة « للتفسير » بحسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هى « التفسير العقلى للظواهر » ، فهى غاية الفن هى استبطان الشعور الحى وتجسيمه ، والمشاركة الحىوية التى هى ضرب من التماس الوجدانى والتعاؤل مع العصور الحىوية .

وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظاهرة التى يحاول تفسيرها ، فإن الفنان على العكس منه ، يجعل ذاته نقطة الانطلاق . فالإبداع الفنى ينبع من ذات الفنان ليحتك بعد هذا بالجهد الحىوى العام فيكشف عن صور الحياة فى تماسها مع ذاته . وإذن فبدنا تكون « المعرفة » تفسيراً محايداً ، نجد الفن تعبيراً ذاتياً . وأيضاً بدنا تكشف الظواهر فى المعرفة تدريجياً نجد الصورة الفنية وقد اندثقت فى كاية وشمول من خلال نسبة الفنان

ويجب ألا يتسبنا دور الفنان فى عملية الخلق ، الأهمية العظمى التى

يرتبها الشعور الحيوى « المتذوق » وليست هذه الدراسة التى تقدمها عن « فلسفة الجمال » سوى محاولة لتفسير « التذوق » الذى هو مضمون أى حكم جمالى .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة ، فإن المتذوقين كثرة عارمة ، بل إن غير المتذوقين قلة تائهة فى بيداء الحياة يتلقفها القدر فى طريق اليأس والغياح فتضى مغلفة الإحساس ، مغشاة البصيرة ، وكأنها تسلم مقودها لغيرها من الأحياء حقاً ، دون أن تستشعر بديب الحياة والتعاطف مع الضاربين فى خضمها .

فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يعبر عن علاقه حيوية وثيقة بين المتذوق والفنان ، وقد يكون فعل التذوق خافزاً على التكتل والتجمع فيكون الأثر الفنى بوتقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معينة والإعجاب بآثارها والعلق بعتائنها .

وإذا كان الفن موهبة خلقة فانه كذلك صنعة وتقاليد يحذقها الفنان بالممارسة والتعلم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس نعمت ما يعدل ممارسة « التذوق » من حيث فاعليتها الأصلية فى عملية الصقل والإعداد . وقد تنبه المستولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى ، فأكثروا من معاهد الفنون . وأنشأوا هديداً من خلايا الممارسة الفنية ، لتكون مدارساً للثقافة الفنية وإكتمال الوجدان الفنى . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم النهضة الفنية .

كما نأمل في أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا فتدرس مشكلاته على مستوى جامعي رفيع .

وتمت أمر يدعو إلى الدهشة ، وهو أن دراسات الأدب في جامعاتنا لا تكاد تلبى بالآ إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع اتصالها الوثيق بخروج الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيرا فأننا نأمل أن يكون مهدور هذا الكتاب حافزا على نشر الوعي الفني بين المواطنين ، والإهتمام بدراسة تراثنا الفني في كل المعصور .
والله الموفق سواء السبيل ...

محمد علي أبو ريان

الفصل الأول

نشأة الدراسات الجمالية

مقدمة تاريخية عامة في نشأة العلم

قبل أن نبدأ في دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة اقيم بصفة عامة بيمين علينا أن نعرض في اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال . أى لتاريخ تلك الدراسة التي تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتهتم بالنسق الفنية والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض للتطور التاريخي لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فإنه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التي تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال في العصر الحديث .

وليس من شك في أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية ، وأن التذاذة بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما يتجده من آثار أمر يشهد به تاريخ الإنسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجري القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فإذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذي أصدرناه ، فسرى شدة إقبال اليونانيين — حتى قبل عصر الفلاسفة — وحرصهم على تمجيد ربوات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها

ورعايتها إيماناً منهم بتقدّيس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والضبيعة ، بل
إننا لنجد ارتباطاً وثيقاً — عند هذا الشعب وغيره — بين الأعمال الفنية
والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذي ينظم حياة هذه الشعوب
وحضاراتها : واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعدّ إقراراً بما للفن
من قيمة كبرى عند هذه الشعوب .

كل هذا إنما يعنى أن إهتمام اليونانيين بتقدّير الجمال لم يبدأ فقط
بأفلاطون كما يتوهم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة في المجتمع اليوناني .
كان لأفلاطون الفضل في تسجيلها والتعرض لتحليلها بأراء مما كانت تموج
به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

فلسفة الجمال عند اليونان

١ — أفلاطون

ولمذا وجه الباحثون إهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول
فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال ، فأقام للجمال
مثالاً هو الجمال بالذات ، ذلك الذي يحتضيه المانع في خلقه لمجردات
العلم المحسوس ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولاً
بإكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسية ، وفي الأفراد ، ولكنه أخذ
يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكتشف علته في الأفراد
جميعاً ، وهكذا إلى أن توصل إلى إكتشاف مصدر الجمال المحسوس في
مثال «الجمال بالذات» في العالم للمعقول ذلك الذي يشارك فيه الجمال
المحسوس ، ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال ، وقد تكام

أفلاطون عن الجمال في محاورتين بطريقة تفصيلية : والمحاوراة الأولى هي أيون ION^(١) ثم محاوراة هيبياس الأكبر، كما تكلم أيضا عن هذا الموضوع في محاورات أخرى . فأشار إليه في محاوراة المأدبة^(٢) وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهي ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات . شمس العالم العقول كما تقول الجمهوريه أيضا التي يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجمال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الجميلة المستوسدة في هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن هذا الفن مصدره الإلهام ، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربوات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكثير الآلهة زيوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربوات الفنون وتسميهن الأسطورة The Muses وكل ربة من هذه الربوات تختص برعاية فن من الفنون ، فلشمس ربة الخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة وهكذا^(٣) .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربوات كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبيهة دينية موجهة إلى الربوات ولعل هذا الاحتفال الديني بربوات الفنون في مدرسة أفلاطون — والذي كان يجري

(١) ترجم هذه المحاوراة المرحوم الدكتور صقر خفاجة . والدكتورة سهير القلماوي .

(٢) ١٩٥ ب - ٢١٦ ب - ومن ٢١٠ هـ إلى ٢١٢ د - ٢١٨ ح .

(٣) راجع المؤلف كتاب تاريخ الفكر الفلسفي ، الجزء الأول -

سنويا — قد ظل محترما في المدرسة إلى عهد جستنيان في أوائل القرن السادس الميلادي (إذ أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلسفة الوثنية في أثينا بعد تنصره) ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطاوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب ، وطبعا كان يقوم هذا الاحتفال في فترة الربيع وهي الفترة التي تكتسب فيها الطبيعة بأثواب من الجبال الرائع وتنتشى فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو مراتع الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الارتباط واضحا بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية في أيامها .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بإسان أفلاطون في محاولة فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفاً رائعا قائلا : « هناك تحت أقدام سقراط حيثما جلس في نهاية المطاف لكي يسمع مقالة المتحدث في الفلسفة كان يجري جدول رقرق ، وينبت عشب أخضر جميل تهبط عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها في هدوء وصفاء ، ويتغصن سطح الماء الرقرق وهو ينساب كاللجين في جدول ، وشجرة وارفة الظلال تنحني بفروعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه حياة المساء . » وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة في هذا الموقع الذي اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية ، فلم يكن تخريفاً إذن أن توجه المدرسة اهتمامها الجدى إلى الاحتفال بظواهرات الجبال في الطبيعة وفي الفن .

ومما يكن من شيء فأننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفاً أو مفكراً تعرض للظاهرة الجبلية أو للفن قبل أفلاطون . وحلاصة رأيه كما قلنا . هو أن

الفن مصدره إلهام صادر من ربّات الفنون . ولكن ربّات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ، ويبنى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية في «الجمال بالذات» ، فربّات الفنون الأسطوريات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تترجم في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول ، كأننا الاثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات ، وقيّمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فإن أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المتألمين . هؤلاء الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعي وأن فاعلية الفنان المنتج للآثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن نأخذ أساسا موضوعيا للحكم الجمالي ، إذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين . وأساس موضوعية الحكم الجمالي عند أفلاطون أو سمّة الجمال التي تؤنس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين وأتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تنسم بالمتعالية لأن الجمال الحسي ينحدر عن مثل أعلى في العالم المعقول بما وراء نطاق عالمنا المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث في الجمهورية (١) - مع احترامه للنزاع - فإنه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة فيحسنها ، والطبيعة الحسية في حد ذاتها إن هي إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقاد ، ولهذا فإن الفن في نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن يجعل منه موضوعاً لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فإن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأخط الفرائز ويحببونها إلى نفوس الناس ، فإذا ترك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا المساد والرذيلة في نفوس المواطنين ، ويحتل أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء - بما يسوقونه من مديح وثقاق للآثرياء والحكام للحصول على المزيد من العطاء - يشيرون بحسد الفقراء على الأثرياء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشره والإسراع في اكتناز الأموال لكي يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة اكتناز الأموال حبا فيها ولذاتها ، فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة وبقل تجويد الصناعة والأعمال فتفسد المدينة وتتهار . ويكون السبب في ذلك هؤلاء الشعراء .

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومبالاتهم واجتماعهم من القصيدة وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٢٨٧ إلى ٣٩٨ ب - وراجع كذلك هذا الكتاب في نفس الموضع ومن الفن بصفة عامة والتراجيديا والكوميديا بصفة خاصة من ٥٩٥ إلى ٦٠٨ ح

فيجب إذن أن لا نقبل في مدينتنا الفاضلة من الفنون — سواء كانت شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رسماً أو رواية أو رقصاً — سوى ما يكون منها موجهاً إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد النشء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم

وموقف أفلاطون هذا من الفن إنما يرجع إلى عاملين :

١ — أن الفن مادام يقدم للطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإجابة والإنسان ، والطبيعة هي أيضاً شبح لأصل مثالي ، لهذا فأننا في غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالي في عالم المثل . فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد هبتاً لا طائل تحته .

٢ — والعامل الثاني يرجع إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهي بتربية فلسفية للحكم فتضع نظاماً هرمياً للحكم يقتضى الطاعة العمياء من الرؤوس للرئيس ، ولهذا فإن أفلاطون كان لا يريد أن يتدخل عوامل الإثارة والتعبير الكاذب نتيجة لأقوال الشعراء وآثار الفنانين ، فتفسد عليه منهجيته المعارم في التربية ، إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظام وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فإن هذا الموقف لأفلاطون في إزاء الفن لم يظهر في الجمهورية أما في محاوراته التي سبق أن حررها قبل الجمهورية فإن موقفة فيها واضحة تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربط كما أوضحنا بين الظواهر الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمقول ، فكأنه

يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنما ترجع في أصلها إلى العالم المثالي المعقول ، وكأن النفس هي التي تطايرها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل إلى المثل ، ويساعد الفن إذن على هذا النحو في عمالية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول ، ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليظهرها من رذائل البدن .

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يعجزه بفته ويشخص ينصره إلى المثل الأعلى ، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو مثل أعلى موضوعي ونموذج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المستويات ، ومن هنا يمكن أن تسمى موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي . ولا شك أن ثمة تعارضا بين نتائج موقف أفلاطون من الفن في محاورته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن في الجمهورية (١) .

(١) ويبدو أن الموقف المؤيد للفن عند أفلاطون يوجد قبل تحرير « الجمهورية » وبعدها على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرجع أيا من الموقفين : المؤيد أو المعارض للفن .

في محاوره فيثون فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الانسجام بين العادات والنفس . وهو انسجام ضروري لحياة المواطن وسعادته ، وفي هذا المعنى يجب على الفنانين أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية ورق .

وفي القوانين يذكر أفلاطون أن الأغاني والرقصات وسائل لتدعيم

٢ — أرسطو:

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر . وله في الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض في هذه الأجزاء الثلاثة لفن الإقناع في الخطابة وكذلك للاستلزام رصوته وصفاته وأشكاله الجمالية . ويحاول أن يضع نظرية في الفن تقوم على أساس من الجدل وتعتبر فرعاً للأخلاق والسياسة .

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها (١) : وليس التقليد في نظر أرسطو أن ينتقل الفنان منظر الخشن للأشياء كما تبدو له في الواقع أي — إن صح هذا التعبير — أن يكون مجرد مصوراً فوتوغرافياً للمراتب ، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية ، أي لواقعها الذي تنبض به داخلياً ، فيقدم الفن لنا نماذج ونسوراً Types مشتقة من القوافين العامة التي تحكم الطبيعة . فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلاً فإنا نجد أنه يرتفع عن المعاني المحسوسة الملبوسة المبتذلة ، فلا يصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول ، ولكنه يتسامى ويصيح هذه المعاني القريه التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلي والفني ، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جذبية وأكثر إيثاراً في

== الجماعة الانسانية والمحافظة على كيانها . والفنون قد تستخدم استخداماً

حسناً أو مشيناً — القوانين ص ٦٤١ — ٦٦٠

(١) كتاب السماع الطبيعي ج ٢ ف ٧ ص ١ .

الفلسفة من التاريخ (١) .

وأما الموسيقى عند أرسطو فهي تستهدف أموراً أربعة :

١ - التسلية أو الترفيه .

٢ - التربية الأخلاقية .

٣ - شغل الفراغ مع الشعور باللذة .

٤ - التطهر Catharsis .

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحداً من هذه الأهداف الأربعة هدفاً لها . وليكنها لا يمكن أن تجعل لـ التسلية المجردة وحدها هدفاً لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية . وكذلك فإن التطهر يفهم من النواحي الأخلاقية والجمالية . . . وإذا ما تحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفني الجمالي فإنه يحدث شعوراً بالراحة النفسية . أو بنوع من الرضى أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو في التطهر إلى الطب المعاصر لها . أما نظريته في الشعر فإنها ترجع إلى آراء يرونا جوزابى السفسطانى فيما قاله حول الإيحاء الخطابى ، وعلى أية حال فإن موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكي الطبيعة ، وكذلك فإن أرسطو يقول أيضاً إن الفن يحاكي الطبيعة . ولكن بمسمة فرقا شاسعا بين الموقفين ، وذلك أنه رغم أن الفنان يحاكي الطبيعة في كلا الموقفين وينقلها كما هي — إن صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية —

(١) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ ص ١٤٥ وما بعدها .

وهو بهذا بصور المحسوس كما يترامى له ، إلا أن أفلاطون يتكلم ،
الجمهوريّة عن الأصل المثالي للمحسوس . فكأننا إذا ما جمعنا
الموقفين لأفلاطون نجد الفنان يتجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد إلى
المثال ، والمثال ذو طبيعة تعلو على المحسوس وتتجاوز به ، ولهذا قلنا إن موقف
أفلاطون موضوعي مثالي . أما موقف أرسطو فأننا نرى فيه اتجاها إلى
الواقع وأيضا إلى تقليد هذا الواقع ، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا لا تعبر
تماما بالصورة الواقعية وهي ليست المثل الأفلاطونية التي هي نماذج واقعية
يحاكها الفنان دون أن يتدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلًا جوهريًا
يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويأخذها بأصل مثالي . كما نرى المثال عند
أفلاطون بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني
في نطاق الواقع فكان ثمة تدخلًا لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة
أقرب إلى الكمال العقلي . ومن ثمّ فإذا سمحنا لأنفسنا بأن نسمي موقف
أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فأننا يمكن أن نسمي موقف أرسطو
بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصره
فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدلها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن في
نطاق الواقع أيضا ، فلا ترقى إلى مصدر مثالي متعال ، ولهذا فأننا نحسن بأنه
يمكن أن تكون للفنان فاعلية في مثل هذا الموقف . وتأثير الموضوعية
يتدخل الفنان الشخصي ، إذ هو الذي يتسامى بالصورة الواقعية عن طريق
خلاقته الفني .

وعلى الجملة فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها
من (الصورة) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتهما فإنها تحدد لها مكانا

في سياق الواقع الطبيعي ، وكذلك الفنان فإنه يحاول ، تقليد الطبيعة في عملها بطريقة الخاصة فيضع الصورة أيضا في إطار واقعي ، ولكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لأن المحاكاة هنا ليست في تطابق الأثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل انحاكاة هنا تعني أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني .

يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال تتحدد بمعنى أو مفهوم الشيء الجميل ، إذ أنها تشرح فقط عملية الحكم الجمالي دون تعريف الشيء الجميل وما من خصائصه والإشادة إلى حقيقة ، وجوده كظاهرة جمالية . وكذلك يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال توجد في كتاب الشعر الناقص فيجب ، إذ أن موقف أرسطو بهذا الصدد يوجد في عبارة مختلفة في مؤلفاته المتفرقة وأهمها « الأخلاق السبع ماخبة » و « كتاب » السماع الطبيعي » وكذلك في كتاب « الخطابة » .

وقد ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتضيف إليها أو تحذف منها أو تعدلها ، وتخل الخلل على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى ونحت زمامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة أن الفن في هذه الفترة كان خادما للدين وكان مرتبطا أشد الارتباط بالقيم الدينية لأنه يستطيع أن يحيد عنها .

فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ؟ واكن
نحرج على هذا التساؤل يتعين علينا أن نميز بين موقفين : الموقف الأول ،
وهو الموقف الذى يتطلبه الشرع ويصير عن أصول الدين ومسلّماته ، وبأما
الموقف الثانى فهو يتعاقب بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التى كان يمارسها
المسلمون بالفعل فى واقعهم التاريخى سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع
أم مبتعدن عنها .

والأمر الذى لا شك فيه أن المسلمين ولا سيما فى عصور الأندلس والحضارة
قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها وكتبوا كتب السيرة والأدب والتاريخ
مليئة بعدد من المواقف التى تنم عن استحسان أو تقدير بصورية عن الصور
— للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر إلخ — وكان النظر إلى هذه الفنون
من ناحية استئثارها للحواس فحسب أى أن تقه به الجمال كان تستند إلى
التناسب الظاهرى المحكم فى جميع مجالات الفنون التى تعارف عليها المسلمون ،
وذلك عدا الشعر والنثر ، فالفن الشعرى كان له عند المسلمين للمقام الأول
بين هذه الفنون جيماء . ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة فى
الشعر وخضوعه للأوزان المعروفة فحسب (أى من ناحية موسيقى الشعر
الظاهرة) بل كانوا يهتمون بدرجة أكبر بالنظمون الشعرى . وكان الحكم
على القصيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلا إلى هذا المضمون ، ومعنى هذا
أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك الحسى فحسب

بل كانت ترتبط اللفة بما هو جميل ، بأدراك ذهني يكشف عن جمال
المضمون ومدى عذريته وأصالته تركيبه .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع
والتحريم لبعض الفنون كما لو بذلك عطلوا توجيه الإحسان بالجمال بحسب
المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد سفلوا إنتاجها بنهاية إلى بعض
البلاد الإسلامية في المشرق ، وتحص منها بالذكر النحت ، فلقد خيل لرجال
الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للمخلوق في صنعه ،
ولم يكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يكن وراء هذا التحريم هو مخافة
رجال الشرع من أن ينتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان ، فحياه المنع حتى
لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكرات العرب في
الجاهلية عن أصنامهم ، وكان رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماماً
بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبدعوا في فن النحت
فتصدروا عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السياج في قصر الحمراء
بغرناطة . أما من ناحية التصوير وعلى الأخص تصوير الأشخاص
والحيوانات ، فقد كان المنع تأثراً على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ
عن هذا سوى العرس الذين لم يأبهوا كثيراً بتحريم التصوير وذلك انسياقاً
مع تراثهم الفني القديم ، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا

هذا الميدان وخصوصاً فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور أو المساجد ، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية في مجال الفن الزخرفي ، فظهرت أربع مدارس رئيسية هي المدرسة العربية والإيرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية (١) .

هذا إذن موقف المسلمين أنفسهم من الإدمان بالفنون وبالأشكال الجميلة وتقدريتهم للجمال في جميع صورته وكلامهم بالمظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو البضغ .

فإذا ما انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحية والتخريم لا ينصبان على الظاهرة الجمالية في ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي إليه من مخالفة للشرع فمثلاً إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة وانكشف إيقه فأخيه من نواحي الجمال ، فإن ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل ، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لها وفي ذلك تمجيد وتسبيح بنظامه الله وجلاله . ولكن أرباب هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجسدي أي بالاشتهاء هو الذي يعد من باب الحرام . وقد جاء المعتزلة وربطوا الأخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، لما حسن في نظر العقل يكون حسناً في نظر الشرع أيضاً أو بمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية ، وكاننا هنا بمصدق موقف جمالي عقلي يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن المعتزلة أبحاث تفصيلية

(١) راجع كتاب التصوير الإسلامي ومدارسه د. محمد جمال محرز .

بهذا الصدد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة البرهنة على
التطابق التام بين العقل والنقل ، بل وتأكيد زيادة العقل على النقل في
كثير من المواضع .

ولعلنا ندرك موقفاً مفسراً للجمال عند مدركي التصوف الذين يتكلمون
عن السماع الصوفي . وأكثر المؤلفين تحليلاً لهذا الموقف هو أبو حامزة الغزالي
في كتاب إحياء علوم الدين (١) فيبعد أن فصل الغزالي القول في السماع وبين
أن السماع يشترط حالة في القلب تسمى «الوجد» وأن الوجد يؤدي إلى تحريك
الأطراف بحركات غير مرزونة تسمى «الاضطراب» أو بحركات مرزونة تسمى
التصفيق والرقص ، نراه يستطرد فيبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة
إدراك ، وقوى الإدراك الحسية هي الحواس الخمسة ، وأما القوى الباطنة
فبها قوة العقل ومنها القلب ، ولكل قوة من هذه القوى تلهذ بموضوعها إذا
استحق الموضوع هذا الشئ بالذات . والشعور بالذات إنما يتم بعد إدراك
لما في الموضوع من جمال ، فنميل إليه ونحبه ونلذذ به . ويقول الغزالي (٢)
« واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب
الجمال . ولكن الجمال إن كان يتناسب الخلقة صفاء الله أدرك بحاسة
البصر . وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات
والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق واقاضتها عليهم على الدوام إلى غير
ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . وانظر الحاشية ، قد استعار

(١) إحياء علوم الدين الجزء الثاني ص ٢٦٧ — ص ٣٠٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

أيضاً يقال : إن فلانا حسن وجميل ولا نراد مدورته . وإنما يعنى به أنه جميل
الخلق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهاء الصفات الباطنة
امتصاصاً لها كما تحب الصورة الظاهرة ... ، ويستلزم الغزالي فيؤكد أنه
لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله وأثر
من آثار كرمه وغرفته من بحر جوده سواء أدرك هذا الجبال بالعقول أو
بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الإمكان ولا في الوجود .

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالي من الجمال وتفسيره ، فهو أولاً
قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكانت الجمالات الجزئية سواء
كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها أثر من
آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بهذا
الجمال بالذات .

وقد ميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك
بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت
بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي
التي تتصل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أي
الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات . وأيضا نجده يميز بين القلب
والعقل . وفي نظره أن المعنويات تولد لذة في العقل وأن هذه اللذة مرجعها
جمال المعقول ، وفرق ما بين جمال المعقول وجمال المعنويات الباطنة التي
يستشعرها الوجدان وعلى هذا الأساس تستطيع تمييزاً أن تقصر موقف
الغزالي في نظراته إلى التدقيق الجمالي بأنه يشهد إلى ظواهر جمالية ثلاث ،
حسية ووجدانية وعقلية .

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام في هذا المجال ، فإنه كما يقول الغزالي
وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يهاجئها
من لذة وسرور بقدر ما يرجع إلى الموضوع الذي تتعلق به ظاهرة الجمال
ومدى ارتباطه بالحلال والحرام في نظر الشرع .

فلسفة الجمال عند المسيحيين

فلذا إلتقانا إلى المسيحية نجد تمجيذاً لا تحريفاً وتوحيداً لا منعاً ؛ فقد
ظهرت في هذه الفترة روائع الفن العالمي خصوصاً في عصر النهضة الإيطالية،
وتمنن الرسامون في تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التي تصور
الكفاح الديني . كذلك إظهار البراعة في صنع قطع الزجاج الملون التي
تركب في نوافذ الكنائس إلى غير ذلك من الفنون التي تراها ترتبط بالدين
وكان أعظم ما أنتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات
الموسيقية التي كانت تعزف على الأرغن وتترنم بها الجوقات الدينية في
الكنائس .

فلسفة الجمال في العصر الحديث

١ - ديكارت Descartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠

١ - وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث ، ذننا فلاح موضوع عيطرة النزعة الديكارتية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعني العودة إلى الاتجاه الموضوعي بصدد « الجمال » والذي كان - ابتدأ عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقاً للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ما هو جليل على غرار تصورنا لما هو حق ؟

لقد خييل بالفعل إلى بعض مؤرخي المذهب الديكارتى أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت . ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالى الذى - كما سنرى - إنما يقسم بالطابع النسبى الذاتى الذى يفسح مجالاً لتدخل الإحساسات والأهواء الفردية فى تقديرنا للجمال

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطالعه تحولا أساسياً فى نظرتنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعاً من مبحث الوجود . وقد اكتسبت معالم هذا التطور عند « كانت » وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب - ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس فى إلقاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فلو سيقى مثلاً

تعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة . ومن ثم فإنه يتعين عدم التسليم بمقياس مطلق لقياس ظاهرة الجمال . والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجل (١) . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفاً مقنعاً وذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا - في هذا المجال - استنادنا إلى مثال للجمال بالذات - بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والواجد الفردية .

ولقد أشار مونتني قبل ديكارت وبسكال بعده إلى أننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ، وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسما الجمال عند الزوج غير ما عند الهنود أو الصينيين أو الأوربيين .

ج - فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتي بعدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط في إثارة الحس وقصور عن إثارته فمثلاً ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جداً يؤدي إلى امتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فإن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جداً يكون له أثره في عدم تحصيل لذة السماع . وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هي وسط بين الإفراط في بذل القوة العصبية

(١) راجع البحث القيم الذي أخرجه الدكتور عثمان أمين في مجلة كلية الآداب / جامعة القاهرة في الجزء الأول من المجلد السادس عشر مايو سنة ١٩٥٤ ص ٤٧ - ٥٦ عن نظرية الجمال في فلسفة ديكارت ، وقد استعرض فيه دراسة فكتور باش لموقف ديكارت الجمالي .

وبين العجز عن استعمالها ، والموضوع الذي يحقق هذا الإيزان هو الذي يبعث فينا اللذة والمرور ، ومن ثم . فإن ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية الغفيمة التي لا يشار إليها الحس في شعورها ، وهو ممن ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لا سبيل إلى تفسير لذة الحواس إلا في نطاق العلم الطبيعي ، فمنه نفترق إذ اجردت من اللذة التأسيسية ذات طابع فسيولوجي بحيث ير

ومن ثم فإن جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية بالإضافة إلى اللذة الحسية . فلا بد لكي تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالمتعة والارتياح من جانب الحس والعقل معاً . ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنسبة العضو الحس - ويطابق الفعل في نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للتعاطف والترابط من ناحية ، وللتنافر من ناحية أخرى مجالاً في تقويم الجمال . فإن صوت شخص قريب إلينا - وإن كان على حيط محدود من الجمال - خلاق بأن يثير في نفوسنا شعوراً باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

وبالخلاصة إن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين :-

١ - مرحلة الحس .

٢ - ومرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورهما بدون المرحلة الأولى .

واللذة الحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً .

« فالجيل » يرجع إذن إلى عالمين في وقت واحد ، عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس أكبر . وتنبط هذا الموقف نظرية ديكارت في الإقدمات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد انفس بالبدن ،

فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذى يشارك فيه العالمات
الحسي والعقلي معا .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت
كما توهم معظم مؤرخى فلسفة ديكارت ، إذ أنه ليست هناك بدهامة جمالية
كما هو الحال فى ادراكنا للحقيقة ، فالحكم الجمالى يعتمد على أهواء الافراد
وذكرياتهم وتاريخهم الشخصى ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام
الذوق ، إذ أن الجميل لم يبلغ بعد إلى مهنية العقل ، ومن ثم فإنه يمتنع
وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالى خاضعاً لحصيلة إعجاب
التدريين مما ينفى عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبته المطلقة .

لـيبنز Leibniz ١٦٤٦ / ١٧١٦ م.

اتخذ لـيبنز موقفاً معارضاً لديكارت ، وقد كان مقدمة لا غنى عنها
للفلسفة الجمالية عند كل من بوجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال
بتصورات مشتقة من مذهبه فى الذرات الروحية . وهو يرى أن نظارتنا
إلى الجمال متفرعة من تمثيلنا بوجود انسجام أزلى بين المونادات الروحية
المعيزة ، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية
وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التى تتمثل فى أنوار متميزة شديدة
الإشراق ، تزداد وضوحاً وجلالاً كلما معنا فى كشفنا عن موضوعات الإدراك
عن طريق التفسير العلمى .

فالكون فى نظر لـيبنز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة
من الحيوية والتلقائية - كما تصور الآليون الذين يطابقون بين الجهاد والكائن
الحى - بل هو فى نظره سلم واحد من الأحياء الشاعرة التى تؤلف كل واحد

في انسجام تام ، فليبتز لا يفرق بين الحى وغير الحى من حيث النوع
ويسوى بينهما في اقتضاء الشعور والحياة مع اختلاف في الدرجة
فحسب .

وعلى هذا فإنا نرى كيف ايتعد ليبتز من النظرة السطحية الديكارتية
النسبية في تفسير الجمال وتعمق في فهمه لحقيقة الجمال ، وربطه بمذهبه
الروحى وبمدي تميز المونادات وكذلك يكشفه عن فكرة اللاشعور أو
ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان لليبتز تأثير كبير على (بوجارتن) منشىء علم الجمال الحقيقى ،
أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ ليبتز يدعى الابن
اندرية الذي كان أول من ألف بالفرنسية كتاباً في علم الجمال .

٣ = بوجارتن (١) ٦٧٧٤ - ١٧٦٢ م .

Alexander Gottlieb Baumgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة
الجمال ، رغم أنه عرض لنفسه ظاهرة الجمال ، ولا سيما في رسالته عن

(١) بوجارتن فيلسوف ألماني ولد في برلين في ١٧ يوليو سنة ١٧١٤
وتعلم على كريستيان وولف في جامعة هال Halle ، وتأثر في مطلع حياته
بفلسفة ليبتز ، وشغل منصب أستاذية الفلسفة في جامعة هال ثم جامعة
فرانكفورت إلى وفاته في ٢٦ مايو سنة ١٧٦٢ . وقد أصدر عدة مؤلفات
فلسفية ولاهوتية وأهمها كتاب « الميتافيزيقا » Metaphysica الذى كان
عما نويل كانت يعرض له بالشرح والتعليق في محاضراته . ثم كتاب =

«الروسي» ، فإن محاولته هذه ، وكذلك جهودات غيره من معاصريه قد أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظواهر الجمالية . وكان بوجارتن أول من كرس له مبحثاً خاصاً . وكان هذا الفيلسوف الألماني أول من استخدم لفظ «استطيقا» Aesthetics ، للدلالة على هذا العلم ، وذلك في كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م . وقد تناول في هذا الكتاب مسائل الذوق التي وبكوناته ، محاولاً بذلك أن يضع منطقاً للحاء الشعور كالمنطق الصوري الأرسطي بالنسبة للفكر ، ويعد بوجارتن من واضع الأساسين ، إذ كان ينتمي إلى مدرسة ليبنتز ، ولكنه رأى أن يسد النقص الملحوظ في تعقيدات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كما وجدنا عند كريستيان وولف Christian Wolff الذي أشار إلى قوى عقلية وثقوى دنيا ، للمعرفة وأجعل المنطق كعلم يبحث في القوى العليا ، أما الإدراك الحسي فقد جعل منه مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصاً بتهيئة الإدراك الحسي الإنساني .

٤ - وليم هوجارت ١٦٩٧ - ١٧٦٤ م William Hogarth

وإذا كانت الدراسات الجمالية قد أحرزت تقدماً ملحوظاً في القارة - وفي ألمانيا بصفة خاصة - على يد كريستيان وولف وبوجارتن ، فإننا نلاحظ أيضاً في إنجلترا ظهور تيار فلسفي جمالي معاصر لتلك الحركة في ألمانيا ، فقد كان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال على يد كل من هيوزم ولوك وهوجارت وهانشتون وآدموند بيرك ، وقد كان لهذه المدرسة الفضل في

«الاستطيقا» Aesthetica وهو في مجلدين ، عرض فيها نظريته الخاصة بالجمال ، حيث جعل من علم الجمال مبحثاً فلسفياً مستقلاً .

ربط الجمال بالإحساس ، وفي التمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة ، وقد استفاد كانت كثير آراء هذه المدرسة .

و قد أصدر وايم هوجارت^(١) كتابه عن نحائيل الجمال Analysis of Beauty عام ١٧٥٣ م الذي ضمنه آراءه في فلسفة الجمال ، وهو يعد الدخلة الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية ، وقد ألف هوجارت كتابه هذا مستهدفا « تحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of Taste. »

وهو يسبرر ض فيه المبررات التي تجعلنا نصف شيئا بالجمال أو بالقبح أو بالرشاقة وذلك باقيا إلى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه شكل الخطوط التي تتألف منها الأشياء واختلاف تلويناتها . وقد أكد هوجارت ضرورة الرجوع إلى الطبيعة أولا هي التي تمدنا بنماذج تتيج لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقق من طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها بالبعض الآخر ، أو الاستعداد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هي المعيار الذي نقيس به

(١) بدأ هوجارت حياته الفنية بممارسة التصوير والنقش على الأسلحة وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يأتي أن ينقل على النماذج مباشرة ، ويفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ بالملاحظة المباشرة للأشياء وللمناظر ثم يحتاج عنها ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الإلهام ومصدرا للعمل الفني .

« الجمال » وهى الأصل الذى يجب أن تغداهى به سائر الأعمال الفنية ،
 وينبه هوجارت إلى خطأ النظرة الفنية التى تفصل بين العمل الفنى والطبيعة
 « فتقوم » الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة . وهى المصدر
 الحى للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قيعة قد يستدرجنا
 فى نهاية الأمر إلى الحكم عليها بالجمال . فيتمين علينا أن نتجسه أولاً إلى
 العالم الخارجى أى إلى الطبيعة ، ونرى الأشياء عن طريق إدراكنا الحسى
 وكأنا محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة
 ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء
 بحيث تكامل نظرنا إليها من الخارج مع نظرنا النافذة إلى مركزها الباطنة ،
 بهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن بما الذى
 يسمح لنا باصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها ؟

لا شك أن هنالك مجموعة من عوامل مؤثرة تسبب حدوثها الطبيعة
 وتكون مقدر الأساس بالجمال . ويشير هوجارت بالفعل إلى عظمة
 عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أى عامل منها
 وحده ، أساساً مقبولا لاعتماد الجمال

العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى :

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناسب ،
 والتنوع ، والأطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة :

١ - التناسب :

وهو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى واجتلاء التناسب فى الموجودات

الطبيعية ، فالتناسب ضرورى - فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء -
لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها
بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب هوجارت لذلك مثلاً مشتقاً
من فن العمارة ، فإذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلاً ، يجب أن يراعى
فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامة أجزائه ، كالتواقد
والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ ...

٢ — التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق بالذقة ، والتنوع ضد
المماثلة التى تشعرنا بالملل والموات ، فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر
والفراشات ، يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن
هذا النوع لا يعد نوعاً من الاختلاف العشوائى ، إذ أنه يجب أن يخضع
لتخطيط معين . ويرى هوجارت أن التنوع إنما ينطوى على صمة التدرج
تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم .

٣ — الأطراد :

وهو عامل يسلب ، ومن ثم لا يجب أن نلجأ إلى إبطاء سرادى المخطوط ،
والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصنف شيئاً بالجمال إلا
إذا كان ثابتاً ساكناً ، بينما تتعلق صمة الجمال — بدرجة أكبر بالشئ
المتحرك .

ولهذا فيتمتع على الفنان أن يتجنب السيمتريه وأن يلجأ إلى التباين ،
للتخلص من الأطراد .

٤ — البساطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتتوحد شكل الهرم رغم بساطته هو الذي يجعلنا نحكم عليه بالجمال . والشكل البيضاوي وشكل ثمرة الأناناس يتصفان بهاتين الميزتين أى بالبساطة والتنوع .

٥ — التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الباحية الجمالية إلى أساس سيكولوجي ، إذ الواقع أن حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نجتني ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق نشعر بعده باللذة الصادقة والنشوة الغامرة ، لأننا تغلبنا على صعاب واجتازنا عقبات ، وكلما تجمعت العوائق التي تعترضنا في عمل ما ، كلما ازدادت لذة الانتصار حينئذ ، وسرعان ما يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محبة وهو ترويح عن النفس .

وكذلك فإن العين تشعر بِلذة مماثلة عندما تشاهد انسياب الأنهار وانحناءاتها المتعددة ، وأيضاً الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الأشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى إلينا الشعور بالحركة

وليس تعقد الأشكال في نظر هوجارت سوى خاصية كامنة في الخطوط التي يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية أو السمة تستهوي العين إلى ملاحظتها فتحدث في النفس لذة من جراء ذلك ، ولهذا نحن نسمي هذه الخطوط أو الأشكال بالجمال .

وينتهى هوجارت من تحليله لهذا الميل : إلى تفضيله الخطوط الإنسيابية - أى الشعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة - على الخطوط المستقيمة ، وهذه هى النكرة الأساسية التى أقام عليها موقفه الجمالى ، وهى الأساس الذى تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة فى التعقيد ، لأنه إذا زاد عن حيز القصد أنقلب إلى شئ منفر للعين باعث إلى النفور وعدم الارتياح ، ومن ثم فإنه يتعين استخدام هذا العامل فى شئ من القصد والإعتدال .

٦ — الضخامة

والضخامة تأثيرها الذى لا يمحى على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما نرى جبالا شاهقة أو صخوراً ضخمة أو محيطات شاسعة أو أشجاراً ضخمة أو قصوراً أو معابد ضخمة البناء ، فانا نشعر إزاءها بالروعة وينوع من الرهبة وسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى إعجاب مقرون بالذلة . وهذا هو الشعور الذى يغمركا حينما تشاهد المعابد المصرية القديمة بأعمدتها الفارعة وتمائيلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيق صفة الوقار إلى الرشاقة .

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على صفة الجمال فى الشئ البالىء الضخامة ، فلا بد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .



هذه إذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الأثر الفنى أو فى الطبيعة لكي نحكم بمقتضاها بالجمال على الأشياء . ولكن هوجارت يضع عاملي

تناسب، والتنوع في مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التي تؤسس في مجموعها سمة الجمال في الأشياء . أما الأطراد والبساطة، فهما عاملان مساعدان ؛ بينما يضمن التعقيد مسحة الرشاقة على الشيء الجميل ، كما تضمن الضخامة عليه سمة الوفاة . وقد بنى هوجارت نظريته في خاصية الخطوط على أساس عامل الرشاقة ، فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والانحناء وقد لاحظ هوجارت - على وجه العموم - أن نسبة الاستقامة في الخطوط تتناسب تناسباً عكسياً مع فكرة الرشاقة ، أي أنه كلما تضاعفت نسبة الاستقامة في الخطوط كلما زادت رشاقتها .

وينتهي هوجارت من تحايله للخطوط ، إلى أن أدرك أن الخطوط رشاقة أي أكثر جمالاً هو الخط الانسيابي الثقباني The Serpentine line of Beauty كما سبق أن ذكرنا .

• — آدموند بيرك : ١٧٢٩ - ١٧٩٧ Edmund Burke .

كان آدموند بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله في ذلك فعمل معظم مفكري القرون الثامن عشرة ، ولطيفان أساس التنقيب - بحثة هو الحسن ، وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس في أذواقهم إلى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ، وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس في هذا المجال، إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد ، مع هذا فإن الخلاف في الرأي بين الناس حول مسائل الذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والنطقية البحتة

ولو أمكننا عزل الذوق عن الملكات الأخرى التي تؤثر في أحكامه
لوجدنا اتفاقاً تاماً بين الناس حول مسائل الذوق ، مما يساعد على الكشف
عن مبادئ محددة للذوق الجمالي .

— ولكن هدف برك أن يصل إلى ضيافة قوانين لهذا العلم تشبه لقوانين
ثيوتن وتكون على شكلتها من حيث الصحة والانتظام على غرار
الطبيعة ، وقد جاء موقفه هذا معارضاً لموقف ديفيد هيوم الذي وإن كان
يحزيباً مثل برك إلا أنه لم يسلم بإمكان الوصول إلى معيار خاص للذوق ،
ويقسم برك موضوعات الذوق إلى نوعين .

أحدهما الرائع أو الجليل والثاني الجميل .

والأول نشعر في خبثته بالارتياح ، أما الثاني فهو يشعرتنا بالسرور ،
ولما كانت الأفعال الإنسانية إنما ترجع في مجملها إلى غريزة حفظ البقاء
وغرائر الاجتماع الأخرى . وكان نشاط غريزة البقاء واضحاً في مواقف
الخطر والخوف والرغبة . فان الشيء الرائع أو الجليل يدخل في هذا المجال
من حيث أنه يشعرتنا بالذهول والتوتر . ومن ثم فإن كل ما يعرض لادراكنا
من صور مثيرة للخوف تسمى « رائعة » . ومن خصائص الموضوع
الرائع أنه يبدو عليه صحة من القوة الغامضة التي تثير القلق في قوسنا
ونشعرتنا بالضيق في غمارة لأنه يفرض ذاته علينا كأمر لا ممتناه لا نستطيع
الامساك به أو الاحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لا حدود أو ظلمة
غاسقة مهيمنة وصمت رهيب .

والأثر الفني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتسم بالرسمية والضعامة
، ودقة التكوين ، والضعامة والسمو والعظمة ، ووحدة ألوانه ، وذلك لأنه في

فن العبارة نجد خفوت الألوان والضياء مع احبا لسمة الجلال ؛ وفي عالم الأصوات نجد هذه السمة مصاحبة للأصوات الهادرة أو الأصوات الهامسة . وإذن فالشيء الجميل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها ما هو مفزع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هي عكس ما يتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التي يعتبر الميل أو الحب مداراتها .

والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناشب بين مكوناته ، إذ أن التناسب لا صلة له بالتأثير الحمى أو الخيالى ، بل هو يخضع للعرف والتقاليد ، فالشيء الجميل يأمرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية . وكذلك فإن اكتمال الجسم وإياقه لا مدخل لها في صحة الجمال ، إذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلا مادام يؤدي وظيفته على خير وجه ، له صفنا القرد بالجمال . فيجب من ثم التفريق بين الجمال المرتبط بالحب والاعجاب ، الذي نشعر به نحو بعض الأشياء المكتملة حقا ، ولو كنا نيفضها . وإذن فالتناسب واللياقة وليدا المصادفة البهجة ولا صلة لها بالجمال ، فالأشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة أو كنا نجعل مقاييسنا الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد تعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نتأثر به ؛ ومن ثم فليس شرطا أن تكون مثل العقل جميلة ، وكذلك انمضائل فانه ليس من الضروري أن توصف بالجمال . وهذا الموقف معارض للموقف الاقلاطوني الذي سيقف الإشارة إليه .

لما هي إذن خصائص الجمال ؟

يرى بريك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها : —

الضالة والرقعة والتنوع المتدرج بين أجزائه ، وعدم اتصال هذه الأجزاء

بعضها ببعض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر واختفاء كل مظهر للقوة ، ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطئاً ، والالوان المألوفة أى الفواتح هى أقرب إلى سمسة الجمال من غيرها من الالوان القائمة : ومن ناحية الاضواء نجد أن الضوء الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الاضواء المادرة أو الخشنة أو المتخشخشة أو الغليظة . ومن ناحية الملمس والملبس عند يترك - أهم حواس إدراك الجمال - نجد أن الأجسام الصقيلة أقرب إلى الجمال من الأجسام الخشنة الملمس .

الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند سيرك هى : تنسيق خصائص الجمال معاً فإليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا تكون فيه اجترار أو غير متألقة أو غير منسجمة ، والذى تدمر له الحركة بدون عائق أو تعثر أو تناقل غير مقبول .

وخلاصة القول أن يترك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق فيرى أن « الرائع » هو ما يميز بالضخامة أما « الجليل » فهو الشيء الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادى .

وبينما نجد الانتقال حاداً وفجائياً بين أجزاء الشيء الرائع نجد أنه على العكس من ذلك بين أجزاء الشيء الجليل ، إذ نجد الانتقال بينها متدرجاً . والشيء الرائع قائم اللون وخفيف ، والجميل هادى زاهى اللون وهش وإهن ورقيق يجلب الحب ويعت على السرور .

وقد يتداخل خصائص « الرائع » مع خصائص « الجليل » فيحدث تناقض فى مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر : قارقه بالخوف وقارة أخرى بالمطف

والحب . هذا وقد عرض برك لهذه الآراء من خصائص الرائع والجميل
في كتابه الذي صدر عام ١٧٥٧ بعنوان :

« A philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas
of the Sublime and Beautiful »

٦ - كانت : ١٧٢٤ - ١٨٠٤ Emmanuel Kant

لقد استخدمت كانت لفظ « استظيقا » Aesthetic في كتابه « نقد العقل
الخالص » وأراد بهذه الكلمة البحث النظري في الأشكال النفسية للشعور
والحس ، ويقصد بهذا صنفى الزمان والمكان ، لكنه عادة يستعمل هذا اللفظ
استعمالاً معيناً في كتابه « نقد الحكم » ، ويقصد به دراسة الأخكام التقديرية
التي تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

(١) نظرية في الجمال والجلال (٢) بحث في ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم « علم الجمال »
أو فلسفة الجمال ، وانصببت هذه الدراسة على الصناعات الآسيائية للأنتاج
الفني ، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والإبداع
الفني وكذلك عن المثل العليا التي ينشدها الفنان ، وهي أيضاً دراسة لطبيعة
وإنشأة أصول النقد الفني وغيرها من المشاكل .

ويستطرد كانت في استعراضه لموقفه الجمالي في كتاب « نقد الحكم »
فيرى أن عالم الفن الجميل وسط بين العالمين الحسي والعقلي ، أي هو خلقه
انصال بين العقل النظري والعقل العملي ، أو بين العلم والأخلاق . وفيما
نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة
نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال - كما أشرنا .

ولهذا فإن إدراك الجمال في الأشياء يعتبر إدراكاً مباشراً مستقلاً عن تصورنا لما هو « جميل » ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء ، وإنما تتبدى في الشيء سمعة الجمال التي ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالي عن الحكم الأخلاقي في تبرى كل منها وابتعاده عن أشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررها من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض فالجمال يبعث في نفوسنا الشعور والإرتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقييد بتحقيق أى غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فإن الحكم الجمالي عند كانت يتسم بالأولية Apriori والضرورة فهو لا يقوم في الموضوعات ذاتها بل يقوم في النفس أو في الذات ، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتنا فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكنيته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعي يصدق عند كل شخص ، وفي كل زمان ومكان .

والشيء الجميل إنما يتراءى لنا في صورة ذات أبعاد وحدود ، أى في صورة متناهية تقع في حدود قدرة إدراكنا العقلي ، أما إذا جاوز الشيء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فإنه لا يلبث أن يدرك إلى مجال اللا متناهي فيولد في نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى يسميه كانت « بالجلال » ونصف الموضوع بأنه « جليل » . وبينما يتوإجد ما هو « جميل » في الطبيعة ، فإن ما هو « جليسل » لا يوجد إلا في نطاق فكرنا فحسب . وعلى هذا فإن ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا ، لأنها تعبر

عن الانسجام أو الانساق أو النظام، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا
واعجابنا بالشئ الجميل في مجال الطبيعة، أما في مجال الامتياز فان
اعجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أى بالروعة والعظم.

٧ - شلنج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤

تأثر شلنج في فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع
المدرسة الكانتية، ولكنه لم يترسم خطاهم في مثاليته الجمالية ذات الشعب
الثلاث (الحق والخير والجمال) إذ أنه لا يلبث أن توجه إليهم انتقاداً شديداً
متبهاً بإهمهم بعدم التزام الروح العلمية في معالجتهم لهذا الموضوع.

وهو يرى أن الفن ليس أمراً غريباً على الفلسفة وليس آلهة لها، بل هو
في حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الأول. فلقد انتشرت التأملات الفلسفية
المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وابداع الفنانين. ولا شك أن الإلياذة
والأوديسة تعمدان خير دليل على هذا الرأى الذى يسوقه شلنج.

ولا بد في نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر
في عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه.

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقه ما عن اللانهاى
وعن المطلق الترانسندنتالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو في عملية
الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى، إلا أنه بينما يمثل الفن
المطلق في نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة،
نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف فتتمثل هذا النموذج
في انعكاسه على الفكر وفى ترابطه مع غيره من الفنون.

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن فى العصر اليونانى القديم قد قامتا على

أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فإن شلنج يقتبأ بأن الفلسفة الجديدة لا بد هي الأخرى — وكذلك الفن — من أن يصدر عن ميثولوجيا من نوع جديد .

٨ — هيجل : ١٧٧٠ - ١٨٣١

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال . ولقد ظهر علم الجمال عنده بشهرة وأعجاب لا مثيل لها . ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلفه من مؤلفات عدة في هذا الموضوع وتنضبط دراسة الجمال على الفن كميدان خصيب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، وإذن فلسفة الفن عنده تعتبر حلقة في مذهب الفلسفي العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا ، إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية ، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

الجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . إذ أن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولا بد من أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني ، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع . ولكي يتم هذا التحويل أو التشكيل بعين أن يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع . فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قالب فنية . وإذن فالفن في مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو

صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثال ألها .. وبالقدر الذي تنفيهاوت فيه مبرونة . ومطابقة المادة ترتب ، العنود الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويقول هيغل إنه إذا بلغ الفن غايته القصوى ، فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه . وكذلك في إيضاح كل ما يتفق بحدائق الروح والأفكار الإنسانية الأشد عمقا . وفي مجال الفن تتجلى الحقيقة أي المطلق الجمالي من طريق الوسيط الجسي وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال في أعمال النحت أو العمارة أو ألحان الموسيقى . في الصورة الخيالية الشعرية .

وقد يعتمد أن نلبس حقيقة الجمال في أدنى حدود الطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لا يمكن أن نستشف الجمال في الوجودات الطبيعية ذات النظم المرئية مثل الشمس والكواكب ، ولعل الجمال يبدو أكثر وضوحاً في النبات ، ففي النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء وللشكل ، الأمر الذي يندم وجوده في الجمادات . وكلما ارتقينا درجة في سلم الوجودات : من الجماد إلى النبات ثم الحيوان فالإنسان ، فكلمنا بدأ الجمال أي المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً .

ولعل الإنسان يدع ويخلق من عنده أشكالاً وصوراً للجمال أكثر اكتمالاً مما يجد في العالم المحيط به ؛ لأن التعبير عن الجمال يصمم بتساميه من الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليداً أو محاكاة للطبيعة - كما يرى أملاطون - بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للوحة حقيقة .

ويتفق هيجل مع أرسطو في أعترافه بالفن من وظيفة: تطهيرية أخلاقية.
فهو ينفى العواطف والاندفاعات ويظهرها .

على أن الفنان لا يستمد من عملة الفن أن يكون ذا غاية تقنية ، كأن
يستخدم الفن كآداة للتعليم أو للوعظ الدينى ، أو الكنى يحقق تروية أو مجدا
أو شهرة أو في سبيل الحظوة بتقدير عاية المزم أو القوز بمراتب الشرف
والجوائز ، بل يتحدد مفهوم الإلتزام الفننى الخالص بمقدارنا يكشفه لنا
الفنان من الحقيقة الجمالية ، فى الضرورة الحسية التى يبدعها وفى تنطوى على
قيمة غنية خالصة ونحظى بتقديرنا لجهاذا لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا عن القيمة الفريدة للعمل
الفنى وحدرده إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل الميزون إلى نوعين : الفن الموضوعى : كالعارة والنحت
والتصوير ، والفن الذاتى : كالموسيقى والشعر . وفى العارة نجد التمايز بين
الفكرة وصورتها لفظ المواد الطبيعية . ويمكن أن نصف العارة بأنها فن
رمزى يدل على انفكرة ولا يعبر عنها تعبيرا مباشرا ، فالمزم والمعد
والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز
إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض فالعارة تترجم عن القوة الرابضة واللاتمائية
الدائمة ، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها ، بينما نجد فى النحت
تقاربا بين الصورة والفكرة إلى حد ما ، على أعتبار أنه ضرب من ضروب
التعبير ، يمثلى فى تنفخ ووج فى مادة غليظة كالحجر والرخام والطين
والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تبدى لنا
فى مجال الحياة والحركة وفى عنفوانها الباطنى ، بينما يستخدم فن التصوير

مواداً أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم ، ويوحى بالعق عن طريق السطح ، ولكنه لا يعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . أما في الموسيقى فأننا نبغ الفن الذاتي من حيث أنها تترجم أفعالات النفس وألوانها مستخدمة الصوت ، في ذلك وليكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتل تأويلات عدة بينما في الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال لأنت الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، ومطالع الفكر ، فينبى ويبعث وبصوير ويعنى ويروى . فهو مجمع للفنون . وهو من ثم الفن الكامل . وكأن الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون الغامى الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم بغير المنظور أى النفس الإنسانية بينما يعد الشعر الدرامى (المأسوى) أكمل أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة وتمدناً .

وتلك عمل فنى جانبان : المضمون الروحى ثم المظهر المادى أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب ، وفى أعمال الفن الرمزى (١) يطفى التجسيم

(١) يفسر هيجل تنافح العصور الفنية تبعاً لفكرته عن التطور الزمنى . فيقسم الفن إلى ثلاثة انماط (الفن الرمزى والفن الكلاسيكى والفن الرومانطى) ظهرت فى ثلاثة عصور (العصر الشرقى القديم — العصر الاغريقى — العصر الحديث)

١ — الفن الرمزى : ويمثل فى الفن الشرقى القديم . ويستخدم التشبيه والرموز ويطلب استخدام اسلوب التأويل . ولا يعنى كثيراً بالصورة الخارجية ويتميز بالضحامة وعدم الاتزان .

المادى ، أما الفن الرومانطيقى ، فإنه يغلب على أعماله الطابع الروحى ،
ويتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحى والمادى فى منجزاته

ويلاحظ أنه فى أعمال الفن الرمزى يقف الزهن الإنسانى عاجزاً عن
التعبير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جامداً أن يترجم عنه عن
طريق التجسيم المادى ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحي بهذا المضمون عن طريق
الرمز ، كما نجد فى شعر الأساطير أو فى الشعر الوصفى حيث لا نعثر إلا على
إشارات مبشرة إلى هذا المضمون ، ولا نكاد نلمس تعبيراً صادقا عنه .

أما فى الفن الكلاسيكى — الذى كان يحبط إعجاب هيجل وكان يرى أنه
صورة للفن كما ينبغي أن يكون — فإننا نجد توازناً منسجماً بين المضمون
والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كما هو الحال
فى فن التمثيل اليونانى وفى فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات ومزية
ودرومانطيقية ثانوية .

٢ — الفن الكلاسيكى : ويشتمل فى الفن اليونانى القديم حيث تتطابق
الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن . أى أنه يتم بإبراز الحقيقة الجمالية
فى الصورة الظاهرة أو فى الجمال المحسوس .

٣ — الفن الرومانطيقى : ويتمثل فى الكنيسة ، حيث يرتفع الفن من العالم
المنظور إلى العالم المفعول ليعبر عن الجمال المعنوى أو عن اللامتناهى المدرك
من الباطن . والفن هنا مثله مثل الدين يؤدى كل منها إلى الفلسفة ، وهى
جميعاً تعبر عن روح لامتناهى أى من المطلق ولكن بينما نجد الدين والدين وليدا
ال عاطفة والخيالة ، نجد الفلسفة تحقق عقلياً ما يرمزان إليه . إذ الفلسفة
تحوّل الصور الفنية والأخلاقية والمعانى الدينية إلى مقولات عقلية .

وفي الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الرومانى، فيبدو قصور الأشكال، والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته،، مثل الفروضية وما تنطوى عليه من حب وإخلاص وشرف، وتضحية من أجل القبيح، وغير ذلك من موضوعات لا نجد لها في الشعر الكلاسيكى إلا سيماء عند هوميروس، فالن الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح في وقارها وهندستها وسكينتها، ويخلو بها ذات الطابع الكلاسيكى فيصطب - بل في إلهاماتها وصراها المداخلى، والآملها وانتصاراتها الحاسمة، وفي يابراز عنصر المأساة من مرض وموت، وعذاب وصلب المسيح، وفي انتصارات الإيمان ومعاناة القديسين. ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية.

ويطلق هيجل أسلوب الجدل على الفن - باعتبار أن قضية الفن هي القضية المناقضة للدين. وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة كشفت عنه مؤلفاته في علم الجمال. وقد استطاع هيجل أن يدخل فاسفة الجمال والفن في نطاق فلسفته الجدلية. ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن - ولعلم الجمال هي - في دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى، ولقد أشار إلى موقفه هذا في كتابه « في الاستطيقا » حيث يقول: « إن الفكرة هي أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية »، إذ أردنا أن نتحدد مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالى، ذلك لأن الفن في حقيقة أمره تأمل عقلى، وينحصر دور المحسوس أو الصور التى تخضع لإحساسنا، في أنها تبرز فكرة كامنة، هي موضوع هذا التأمل، وهي أساس التقدير الجمالى.

وأخيراً فإن الفضيل الأكبر في علم ر علم الجمال بصورة جديدة ، إنما يعزى إلى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذي أسماه علم الجمال الصوري Formal Aesthetics ويعد هربارت الفيلسوف الذي تنسب إليه المدفعة القوية في مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩ — شوبنهاور : ١٧٨٨ — ١٨٦٠

يمر هن شوبنهاور — وهو من تلاميذ كانت — لموقفه الجمالي في كتابه المسمى «مذهب الفنون الجميلة» حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان . ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفي العام ، الذي يقرر أن العالم إرادة وتمثل ، والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف ، إذ يشاركه في عقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي ، فكأن أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقليه ، نجد أن الفنان أيضاً يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية . والغاية من الفن عند (شوبنهاور) هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشاملة التي تتحقق إرادة الفنان عن طريقها ، من خلال إبداعه الفني .

ويضع شوبنهاور الموسيقى في قمة الفنون جميعاً ، وهو يرتب للفنون الجميلة بادئاً من فن العمارة فالنحت فالرسم ثم شعر المأساة وينتهي إلى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعاً وأسمىها ، فالعالم في نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ، بوصفها إرادة نقية تحقق تمثيلها ووجودها في العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات .

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهاور بميتافيزيقاه المنالية.

النظرية الماركسية في عام الجهال (١)

تفرع هذه النظرية عن الموقف الماركسي العام المفسر للتطور التاريخي ،
ولهذا فإن أصحاب المادية الجدلية — أي الماركسيين اللينين — يرون أن
تاريخ الاستيقاظ هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية (٢) ، هذا
الصراع الذي يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والطبقات الرجعية
في كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعي في سائر المجتمعات الإنسانية .

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٥٠٠ سنة تقريباً أي إلى
عصر مجتمع الرقيق في بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك في
اليونان القديمة ولا سيما في آثار هرقليطس وديقريطس وسقراط وأفلاطون
وأرسطو وغيرهم ، وكذلك في روما القديمة فيما خلقه كل من لوكريطس
وهوراس وغيرهما من أعمال . وفي القرون الوسطى تقابلنا مواقف إقليدس
وأوغسطين وتوما الأكويني وغيرهما ممن تسكروا بنظرية الجهال الإلهي .

ولم تلبث أن ظهرت — عند بترارك وليونارد دافنشي وبرونو وغيرهم في
عصر النهضة — تيارات إنسانية وواقعية معارضة لتراث القرون الوسطى الفاضحة .

(١) كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) .

(٢) ترى المثالية أن الظواهر الجمالية ذات طبيعة روحية أولية *apriori*
بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعي للظواهر الجمالية في الطبيعة
وفي حياة الإنسان ، وقد أخفقت المادية الميتافيزيقية في تأسيس علم
الجمال ، وذلك لتزعمها التأميلية الواضحة ، ولكن بعد ظهور الماركسية
أمكن قيام هذا العلم بفضله ل اكتشاف قوانين التطور التاريخي وتطبيق
قوانين المادية الجدلية في مجال المعرفة ، كما يقول الماركسيون .

وفي عصر الإنارة تعدد لدى أمثال ادموند بورك وشو جارت ولستيج
وهردر وغيرهم ، وكذلك من قفى على آثارهم مثل شيلر وجوته - تصدى
دؤلاء جميعاً لأفكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية . وأكّدوا أن
الفنون جميعاً ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطاً وثيقاً .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الاستطيقا
والتي اصطنعها كل من كانت وشانج وهيغل ، وقد أدت بأصحابها إلى
الوقوع في تناقضات لزمت بالضرورة عن موقفهم المثالي . غير أن نخبة من
المفكرين الاشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكى ونشير تشفسكى استطاعوا
شجب هذه المتناقضات في معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية . وكان هذا
إبذانا بميلاد استطيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعي ، وركائز
الإيديولوجية الشعبية المعارضة لزرعة الفن للفن ، وبلاحظ من ناحية أخرى
أن هذه الاستطيقا التقدمية قد أرست الدعام النظرية للمنهج الذي
للاقعية النقدية .

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذي يدرس تمثل
أرفهم الإنسان الجمالي للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة
تنصب بصفة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الاجتماعي وقوانينه
والدور الاجتماعي المتغير الذي يؤديه الفن في المجتمع باعتباره صورة خاصة
من صور تمثل الإنسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فإن مجال الاستطيقا الماركسية إنما يتحدد بالنظر إلى أهدافها
التي أسرنا إليها ، وتتلخص في تمثل الإنسان الجمالي للعالم المحيط به .
وتنحصر دراساتها في موضوعات ثلاث مترابطة وهي :

- ١ — دراسة العنصر الجمالى فى الحقيقة الموضوعية .
- ٢ — دراسة طبيعة الجبال الذاتى (أى جبال الشعور) .
- ٣ — مبحث خاص بالفنون التى تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وأبعادهما فى مظهرهما المادوس .

ومختلف الموقف الماركسى اللينينى عن الموقفين التالى والمادى الميتافيزيقيين فى أنه يؤكد بأن الأساس الموضوعى لإدراكنا لظواهر الجمال فى العالم المحيط بنا . هو النشاط الإخلاق والعمل المادى للإنسان . وفى خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للإنسان ، وقواه الخلاقية - التى تستهدف تغيير الطبيعة والجميع - تنمو وتتطور فى انسجام شامل وفى حرية تامة .
ويتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسين عدة مقولات جمالية أهمها :
الجميل والقيبح ، والنبل والوضيع ، والتراجيدى والكوميدي ،
والبطولى والعادى الموانر (Vulgar) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا الجمال للعالم فى جميع مجالات الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية ، أى فى نشاط الإنسان الانبساطى والاجتماعى والسياسى والثقافى ، وفى نظراته للطبيعة ، وفى جميع نواحي حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتى للتمثل الجمالى أى المشاهد الجمالية وأذواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمال ، فإن الاستطيقا الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية .

فتحن نشعر بالمتعة والحياة إزاء ظواهر الإبداع الإنسانى ، وتقدير صراع الإنسان من أجل نصرته الأهداف النبيلة التى تحقق حرية البشر

وسعادتهم ونعجب به ، كما نشعر بالاشمئزاز والتقزز تجاه ما هو قبيح ووضيع من الظروف التي تحيط بالإنسان ، مثل أساليب الاضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والآبداع الفني ، جزءاً هاماً منها بل هي القسم الأكثر أهمية بها ، فهو مجال العمل الابداعي الذي يصدر يصدر وفقاً لقوانين الجمال والشعور الفني والتأمل الفكري . وإذن فالنظرية

الماركسية ترى في الفن صور خاصة من صور فهم الإنسان للعالم ، وهي تدرس المبادئ العامة لموقف الإنسان الجمالي إزاء الحقيقة الواقعية ، وهي علم أيديولوجي مثلها في ذلك مثل الفلسفة . فهي تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالي ، وبين الوجود الاجتماعي والحياة الإنسانية على وجه العلوم . وتستخدم الاستطيقا الماركسية المنهج المادي لكي تكشف عن طبيعة هذه العلاقات . وتبحث بأسلوب علمي الأوجه المختلفة للفنون ، وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الابداع الفني ، وصلة الفنون بالمشاور الأخرى للوجدان الاجتماعي ، ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ازديادها بجماهير الشعب وبمخيماته الواقعية ، والقوانين التاريخية التي تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون في الفن ، والمنهج الفني والأساليب والطرز الفنية .

وقداسة هذه الموضوعات التي تتم في إطار المبادئ الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعي المتغير الذي تلعبه في بناء المجتمع الشيوعي المقبل . ولهذا فإن المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية اللينينية هي التحليل العلمي العميق والتقييم الموضوعي للعمليات الجمالية في عصرنا لتكون

أساساً لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكي تسهم في إعداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية .

وهكذا نرى إلى أى حد تربط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادئ الأساسية للمادة التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعى .

الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال

لقد أتضح لنا من خلال العرض التاريخى السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة في هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص لدراسة الظواهر الجمالية تمشياً مع النزعة العلمية المعاصرة التى تتجه تدريجياً إلى بنى النظرة الموضوعية المحلصة من التأمل الفلسفى في تبايرها لظواهر الكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيما في مجال الدراسات الانسانية ، وبصفة خاصة في ميدان الدراسات الجمالية ، ولهذا فإن أى محاولة لإقامة علم تجريبي للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكبريتية لن تبلغ أهدافها المتوخاة ، إذا غفلت مباحث فلسفة الجمال ، ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تستند أصلاً إلى الذوق ، وهو ذو طابع فردى يحث ، بقطع النظر عن السياق البيولوجى أو الاجتماعى أو الإقتصادى أو التاريخى العام ، فإن استدنا إلى هذه الاطارات مجتمعة أو منفردة لن يعيح لنا أن نتبين من رصد الأذواق والمواقف في اختلافاتها الفردية ذات التراث العريض التى تشكل في الحقيقة الأساس الراسخ لأى تقدير جمالى ، وسيكون قصارى ما نعمل إليه - إذا أغفلنا هذه الفرق - رموزاً رقمياً يعطينا صورة مبسرة

لكم الإعجابى الذى يعتبر - فى نظر التجريبيين - مؤشراً على القطاع الذهبى وهو ليس - فى حقيقة الأمر - سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويقفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية ، غير أننا قد نستفيد عملياً من رصدنا لكم الإعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية كما سنرى فيما بعد

وربما أحتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالى إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الإدعاء ، فإن علم الجمال سيمصبح علماً طبيعياً وصفيّاً تقريبياً ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية ، وسيكون معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحداً بعينه عند جميع الأفراد ، مهما اختلفت أذواقهم وتذائهم وأجنادهم وأزمانهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية - ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعاً على ضجالة هذا المأخذ بل وأستحالته ، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافاً جوهرياً فى الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فيستعها أحدهما بالجمال بينما يستعها الآخر بالقيح

ولا يعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للمثوقين - إنتفاء الجانب الموضوعى تماماً من عملية التقدير الجمالى ، وإلا أصبح هذا التقدير موقفاً سيكولوجياً محضاً ، وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالى كيف أن الترية الجمالية تعدخل كعامل له أهمية لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التقارب الإعجابى حول

مبات معينة ، في كل بيئة يعينها أو لدى شعب معين وفي زمان معين وفي ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأي الذي تسوقه ، والذي يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذي يقضي على تشتت الغير ملتئم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواعد الفردية ، إلا في حالات ظهروا موجات وتيارات فنية جديدة ، تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحيثئذ يحدث التناقض والصدام الذي نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين ، الذين يعمدون بالقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولا تلبث الموجة الجديدة أن تأخذ طريقها إلى الاستقرار والقبول ، وحيثئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى تشتت الصارخ وينتهي الصراع .

وعلى هذا فإن الترابط الواضح بين الظرفين الذاتية والموضوعية يصعد أحكامنا القيمة الجمالية ، إنا يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما يعلق بالصلة بين علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

وأحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبي في مباحثه ، إنما يرجع في الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن - إدعاء ليس له سند واقعي أو منطقي . ذلك أن التعمد الموجه إلى علم الجمال التجريبي هو بعينه النقد الذي يوجه إلى أي محاولة لتأسيس علم للفن ، وقاية ما يصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنولوجيا الفن في تصميم وأنجاز الآثار الفنية ، ثم التزام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث - في مجال الدراسات الأخلاقية - بالنسبة لعلم الواقع الأخلاقية . ولعلنا نلاحظ أيضا ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجي وعلم النفس

السلوكي في تشخيص ورصد الحالات النسبة ذات التوتر الكيفي —
كنتيجة لاستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان ، وأستخدامهم لأسلوب
القياس الكمي — أتجه الباحثون في هذا المجال إلى إستخدام الطريقتين
التجريبية والاستبطانية في منهج البحث السيكولوجي ، ولا سيما في
مبارس التحليل النفسي . وكذلك لم يستطع علماء الإجتماع أن يستمروا
في الإغراق في نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجماهير
الإنسانية وقد تكشف هذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيومترى
عند مورينو وجرفتش وغيرهما . لقد أتضحت هذه قل ذلك — عند أمين
دوركيم رائد علم الإجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة أستناد علم
الإجتماع إلى الفلسفة في كثير من قضاياها ولا سيما المتعلقة بها بعلم
الإجتماع المعروف .

وهذه الشواهد تجرنا تؤيد ما ذهبنا إليه من أستحالة قيام علم للجمال
لا يستند إلى إطار فلسفي واضح المعالم .



وقد أختلفت مواقف الجمالين المعاصرين في تفسيرهم لظاهرة الجمال ؛
ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر في أنماجين كبيرين : —

أولا — أتجاه نظري ميتافيزيقي . ويمثله كل من فكتور كوزان ولا منيه
وجيريل شياي وإلين سوزيو وتولستوى ورسكن وكروتشي . وأصحاب
هذه المدرسة على أختلاف منازعهم الفلسفية ، يستندون إلى أفكار تأملية
مصيغة متعالية عن التجربة الحسية — في تفسيرهم للجمال الموضوعي ، هذا

الجمال الذي يثبت — حسب رأيهم — في وحدات الجمال بالمحسوس . أى أنهم يجعلون للجمال مصدراً يعلوه على الواقع الحسى ويمجازه .

فترى كروتشى (١) — من أنباع هذه المدرسة — يعتبر علم الجمال لغة مامة أو علماً للتعبير والدلالة ، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية — وهى إحدى مراحل صعود الروح العالمية — نجده يصفها بأنها تمثل تجسد الروح فى الموجود المفرد . وهو يقابل باعتباره إدراكاً حديسياً مباشراً للجزئى كأولى للفرع يتجسد فى الصور الحسية — وبين الاستدلال المنطقى كعملية عقلية تعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن (٢) فهو يرى أن الشعور الجمالى غريزتى فى الإنسان أى أنه سابق على التجربة ، ويصدر الفن عن غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد فى تجسيم شىء ما أو وصفه ؟ ولكن الأساس الموضوعى للفن هو الجمال الإلهى الميَّاهد فى الطبيعة . والذى يعد نقياً يبدعه إله فى مخلوقاته . فالن إن يكامل إنما ينقل عن جمال الطبيعة الإلهى ، ومن ثم فهو بدع الإنسان إلى التسامى أخلاقياً ، ولهذا فالن عند رسكن دوره المعال فى التربية الأخلاقية .

ويعتبر تولستوى (٣) الفن شرطاً جوهرياً للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط إنسانى يستخدمه الأفراد فى نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ، ولهذا فأن الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم فى

Benadetto Croce 1866 - 1952

John Ruskin 1819 - 1900

Lev Nikolayevich Tolstoy 1828 - 1910

(١)

(٢)

(٣)

تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتمين أن يكون هذا الانتاج الفنى مقبولا ومفهوما لديهم .

ونجد نيتشه (١) يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتقى الوضعية الشكية التى يرجع فيها كل شىء إلى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيد البناء من جديد لإظهار القيم التى نحتاج إليها فى حياتنا . لكنى تدوم هذه الحياة وتقوى وتشتد ، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التى تسهم فى هذا النشاط الحيوى .

وأخيرا نجد جورج سنتيانا (٢) يشير إلى أن « الجميل » هو فى حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانيا - اتجاه تجريبي : أما الاتجاه التجريبي فى دراسة الظاهرة الجمالية (ونضيف إليه الاتجاهين الوضعى والعلمى) فيمثله فنحن (٣) الذى يعد رائدا لهذا الاتجاه فى علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء فى الكشف عن الجمال الموضوعى بادئا من الواقع المحسوس ، لكنى يتوصل إلى تعيين القطاع الذهني فى وحدات الجمال المحسوس ، وفى سنيل ذلك قام بفننر بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية وبيانية ولكنه لم يحرز تقدما ملحوظا فى هذا الاتجاه .

Friedrich Nietzsche 1844 - 1900

(١)

George Santayana 1863 - 1952

(٢)

Gustav Theodor Fechner 1801 - 1867

(٣)

وجاء أتباع من مدرسة فيختر ورابطوا بين علم الجمال والبيولوجيا اقتداء
بأميل دور كيم الذى ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضا
تيار علم الجمال الفزيولوجى عند جرانت الن^(١) ، وعلم الجمال النفسى عند
فونب^(٢) ، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدى عند هرب^(٣)
سبنسر^(٤) .

وقد حاول تين^(٥) تأسيس علم جمال تاريخى ، بتحديد الخصائص
الموضوعية الثابتة لظواهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها . فأشار إلى أن
تحت عناصر ثلاث يعاثر بها الجمال وهى البيئة والزمان والجنس .

وقد أهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته إلى
أنجزها فى القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالى عند مدرسة دور
كيم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعاً لعلم الاجتماع ، وقد أسهم
شارل لالو^(٥) الذى أشيرنا إليه - بمجهود كبير فى أرساء دعائم هذا العلم ،
وذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال
التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتعرض لوظائفه

Grant Allen (١)

Wundt (٢)

Herbert Spencer (٣)

Hippolyte Taine (1828 - 1893) (٤)

(٥) شارل لالو Charles Lalo يلاحظ أن شارل لالو قد غلبت عليه نزعة

التفسير الاجتماعى للجمال وكان قد تأثر بهيجل فى بادىء الامر . ويبدو =

الاجتماعية والدور الذى يلعبه فى الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، وأهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته . وخصائص الابداع الفنى وأسلوب التعبير الفنى ، فتتفرع إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع ، وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فإن التدقيق الجمالى للآثار الفنية لا يمكن - فى نظرهم - أن يكون أساسا للحكم الجمالى إذا كان فرديا بحتا لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .



ويلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التى صدرت منذ أواخر الربع الثانى للقرن العشرين إلى الآن - تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجموعات نخبة ممتازة من المؤلفين من مثال قائلتان فلدمارت ، وهنرى فوسيلون مؤلف كتاب « حياة المصور » ، ورينولد باييه صاحب كتاب « أستطيقا اللطف » ، ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهريت ريد وكولنجوود .

على أن انين سوريو ^(١) أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوريو

== أنه قد تخلى أخيرا عن هذين الاتجاهين . المثالى والاجتماعى . وغلبت عليه أجبر نزعة صوفية فى تفسيره للجمال .

الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل إلى نظرية فلسفية فى المعرفة ، فـ « ويرى أن الفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته أو الرسام إلى لوحته المبدعة . »

ومن أهم كتبه كتابى « الصلة بين الفنون الجميلة » و « مستقبل علم الجمال » .

علم الجمال التطبيقي

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع المبادئ التطبيقية . وتدخل إلى حد ما فى فروع الفنون العملية ، وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى : فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون ، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية ، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية :

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد أتجهت إلى التجويد الفنى ، ويبدل منتجوها جهداً كبيراً لكى تبرز أعمالهم الفنية وقد عرفت مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية الفنية .

وعلى هذا فإننا نستطيع القول بأن إلقاء الفنى فى حيز -ال فنون التطبيقية هو الذى يحدد صاتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية ، فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة ، إلا أننا مع هذا - لا نقيم حداً فاصلاً بين ما هو فن خالص وما هو

فن نقى ، ذلك أن ثمة تداخلاً بين هاتين الطائفتين من الفنون ، ولهذا ونحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفنى فى فنون الطائفة الثانية العملية .

ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بتأسيس علم جمال تطبيقي ، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة فى مؤلفات علم الجمال .

وسنحاول - فى أبحاث تالية - أن نحدد بالتفصيل منهج البحث فى هذا العلم ، ومبادئه ومقولاته . ونكتفى بالتعريف به فى إيجاز على هذه الصفحات المحددة ، فتذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الأداء الفنى فى الفنون التطبيقية العملية . والذى يتخذ طابعاً أوسعاً جمالية يمكن رصدها من طريق الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الاستقراء فى الكشف عن اتجاهات الدوق العام بالنسبة لإنتاج فنى تطبيقي معين ، وتمت بحث طريف يجرى الآن فى قسم الدراسات العليا بجامعة الإسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإعجابى لأذواق المستهلكى الأقمشة ، ذلك بالتعريف على الألوان والمخطوط والرسوم التى يفضلها المستهلكون حسب بيتانهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الإنتاج لمعدلات الاستهلاك التى يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث فى هذا الموضوع أسلوب البحث الميدانى ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والابضاحية والأساليب الاحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الابحاث فى مجال الصناعات الأخرى مثل

صناعة السيارات والأزياء وتقليف السلع والعطور وغيرها ، بحيث يمكن القول بإمكان قيام علم جمال للصناعة على نسق علم النفس الصناعي وعلم الاجتماع الصناعي ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجمال التطبيقى .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل في مجال الفن المعاصر - وسنورد في هذا الكتاب تجربة فريدة تتعاق بهذا الموضوع - ويمكن أيضا تطبيقها في فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل (الديكور) وكذلك في فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التي يغلب عليها طابع الأداء الفنى الجمالى .



ونحن نأمل أن تتسع المكعبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة في هذه الموضوعات فهى - على ضخامة إنتاجها المعاصر - لم تحظ إلا بالنزر اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع في مختلف الفنون ، الأمر الذى يتطلب مزيدا من الجهد الخلاق لتحديد معالم الاطار المذهبى لفلسفة في الذوق والابداع الفنى ، يتيح لنا إلقاء نظرة تكاملية على الفن العربى المعاصر فى مختلف أوجه نشاطه .

الفصل الثاني

معنى التقدير الجمالى .

تكلمنا في المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمة علما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه في العصر الحديث ونريد الآن أن نبحث في حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يرتبط بها من أحكام ونحن نعرف أن الحكم الجمالى هو حكم قيمى منطوقه عملية التقييم للآثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يضع علينا أن نفهم أولا المراد من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير ، فإنه يُفهم أن تدرس القيمة الجمالية في علاقتها مع حقى الحق والخير .

لنبدأ أولا بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال في موضع آخر .

معنى التقدير الجمالى :

حينما بدأ الإنسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيغلب عليها تارة ويغلب هى عليه أطواراً أخرى ، وكان يتجه أيضا بفرائزه وبغفله إلى مطلب أساسى وهو إشباع حاجاته الضرورية ولا سيما المأكل والمشرب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته لبقاء نوعه . وكان هذا الانسان الأول يعيش على حرفة الجمع والإلتقاط إذ كانت الطبيعة تنلق اليه طواعيه بأكملها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل بأي مجهود

بشرى لتكييف هذا الانتاج وتحديد كيفة أو كما أو زمنا أو كما نعهد في أساليب الانتاج الزراعى المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه وتدير المسكن والملبس وما إلى ذلك .

وعلى هذا فلم تكن لدوى الإنسان الأول حاجة أو ميل طبيعى يدفعه إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل . منذ كانت غايته الأولى الانتاع العملى من هذه الظاهرات فحسب... وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية بعد اشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جداً لإستكمال شروط التكيف مع البيئة . والإنسان الأول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع في تصورهِ عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى تصورهِ الإنسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ، ولكنه كان - على أية حال - صورة صلحت لأن يتصرف الإنسان ويسلك بحسبها وقد خضعت هذه الصورة للتعديل والتغير تدريجياً حسب تجارب الإنسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من العصور وعملت على تصحيح الأخطاء بالتدريج . هذا الاتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر - يكون أساساً للسلوك الإنسانى - هو الذى مهد لظهور العلم وما يشبه العلم وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدماً ويتبلور بالتدريج إلى أن تظهر العلوم الطبيعية وكذلك فإن أنجاه الإنسان إلى ذاته ليفسر وقائع الشعور ، هذا الاتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الإنسان كالأخلاق والفن والاجتماع والاقتصاد وعلم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير

الفني فان ذلك لم يكن راجعاً إلى تأخر مرحلة الاستمتاع الفني عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنياً ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منها على الأخرى ، فقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون لمساس الشعور أى غاية نفسية مادية ، وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من هذا « الشعور الخالص » الذي لا يرتبط بأية غاية نفسية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال في الطبيعة ، والاستمتاع به ، والتعبير عنه . فهذه ثلاث مراحل نفسية متمايزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتأثر الرذاذ في جميع الاتجاهات مختلطاً بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حيثما ألوان طيف متألسمه ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من عابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وأنتثر فوق أديمها قطعان الماشية وتخللها زهور جميلة الألوان ، حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقاً بأنه منظر جميل (١) وللشعور بالجمال في هذه اللحظة أسباب عديدة ستكون موضوع دراستنا في فصول مقبلة . والذي يهمنا في هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأولي بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية .

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجبال يقصرون الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجبال في الطبيعة . وبعضهم يعتبرها جمالاً ثانوياً (راجع ول ديورانت مبادئ الفلسفة ص ٢١٢) .

الاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتي في مرحلة زمنية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فإننا حينما نتكلم عن تنالي الشعور والاستمتاع زمانيا فإننا نترجم التنالي المنطقي بأسلوب زمني ، وقد نتجاوز فيه حقيقة المشكلة ، ذلك لأنه من الناحية السيكولوجية ترابط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع به . فالحكم الجمالي أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك مائل أمام عمل أو أثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوها من الوميض الخاطف الذي يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ولا تكاد تستعين سيكولوجيا أي تمييز أو فاصل جمالي بين الشعور بالجمال والاستمتاع به في مثل هذه الحالة . فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به في نفس الوقت ، ولكن لحظات الاستمتاع قد تطول أو تسمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار ، لهذا فإن لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة . أما تقديرك للجمال فإنه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية على أنه يحدث في بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت أثرا فنيا مرة بعد الأخرى فإنك تحس في زيارة جديدة له أن معالم جديدة تتفتح أمامك فثير في نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الأثر بذلك قد تربط مع نفسك وبداخل في أعماقها وأثر فيها ، فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالاستغراق أو بالاندماج أو بالتوجد أي النفاذ داخل الأثر الفني ومعايشته في صميم خياله النابضة ، وربما أنتهي الأمر إلى نوع من التقمص الوجداني وهي حالة تنجسد فيها الصورة الفنية في ذات المتذوق وتسيطر عليه ، وهذه هي الغاية

القبوئى للترية العنية . وبعد الشعور بالآثر الفنى والاستمتاع به نجد مرحلة ثالثة وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمالى وعن الاستمتاع به وقد تم هذه المرحلة عن طريق الغناء ويقال بالفعل إن أول وسائل التعبير الفنى عن الشعور بالجمال هو الغناء . وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو الموسيقى ، كدق الطبول والنفخ فى النفير وقد يكون أيضا بالسكابة نثراً أو شعراً .

وإذا انتقلنا إلى الفنان ، فان الذى ينتج أثرأ فنياً ، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود قلى بظنه على ما أنتجه من أثر فنى محاولاً أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الغير أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن - وبعد أنتائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى - يحاول تقييم إنتاجه الفنى بالنسبة للبيئة التى يعيش فيها سواء - كانت بيئة طبيعية أم انسانية أم فنية خاصة - ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها مستوحياً ما أنتجه من أثر - نجده يشعر بجمال أثره الفنى مهما كان حكم الآخرين عليه - ، لأن هذا الأثر الذى أبدعه يحكون أنعكاساً لمزاجه النفسى والشخصى وتعبيراً حياً عن زمانه النفسى .

ونترك الفنان لتتجه إلى الشخص المستمتع بالآثر الفنى ، فإذا كان الفنان يرى دائماً - وبعد لحظات المقارنة - أن آثاره التى أنتجها تبلغ مبلغ الجمال ، فان المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى - إذا ما توجه الأثر الفنى بعين مقارنة قاحصة - فإذا ما تحقق من جمال الأثر

الفنى فإنه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هى لذة معنوية وهذه اللذة أو النبطة التى تعقب التقدير الجمالى أو خال الشعور بالجمال ، هى ضرب من المكافأة المعنوية العلى التقدير الجمالى - أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التى مكنته من أن يتغذى إلى باطن الأثر الفنى وأن يدرك نواحي الجمال فيه . وإذن فالحكم بأن هذا الأثر وأذاك جعل يصحبه مادة شعور باللذة وهذا الشعور بهذه النشوة هى بمثابة الجزاء أو المكافأة - كما ذكرنا - على نجاحنا فى عبث أغوار الأثر الفنى وانكشف على مدى ثرائه ، وهى بلا شك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفنى .

فإذا أتيج لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالى جكرار المشاهدة لآثار الفنانين وأنتاجهم ، وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة ، فهل لنا أن نقسم على عما إذا كان فى استطاعته هذا الشخص أن يفهم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد استحواذه على حمولة كبيرة من التجارب الجمالية الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبرى فى مجال التربية الجمالية ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدى بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وماهيته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة .

وقد جاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا فى مجال البحث الجمالى أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا فى مجال الوجدان والشعور ، لا فى مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحتى إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب

وأن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصد السمات الحسية الخارجية للآثار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فإنا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفاً تاماً ، لا اختلاف موافقنا الحسنة ونشتتها وتباين أحاسائنا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعها ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التمايز الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف . . الخ »

ثم لنفرض جدلاً أننا قد عرفنا الجمال تعريفاً كاملاً من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وماهيته بحيث يمكن لنا أن نلصق - بواسطته - «مسحة الجمال العالقة بالآثر» لتقنى مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أى تعريف مهما كان تاماً فإنه لن يعلم أى فرد حقيقة الجمال وماهيته ، وذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يتصلق بالموضوع وبالشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقى أو الرياضى . فإذا أنت تناولت معادلة رياضية وما تجتهدا ووصلت بصدها إلى الحل المجهول فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أى نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل المعادلة . وبمعنى آخر هل الحل الذى وصلت إليه فى هذه المعادلة يختار عن الحل الصحيح الذى وصل إليه زميل لك بصدد هذه المعادلة ؟ وهل إذا أضفت أنت رمزاً يشير إلى حالتك السيكلولوجية أثناء حلك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجةها عن النتيجة التى يتوصل إليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز (ص) للمعنى عن حالته

السيكولوجية عن الرمز (ص) المعبر عن حالته ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة في الحالتين .

وهذا يعني أن المعام - السيكولوجى (ض) فى الحالة الأولى ، (ص) فى الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير فى حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالأحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أبداً أن يكون للعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية ، فيما يختص بالظواهر الجمالية ، فإن الوضع يتغير تماماً ، فلستأ هنا يصدر حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن فى مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم . وإذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تخيلياً أو تركيبياً .

وكما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الاخلاقية ، ولا سيما عند أتباع المدرسة العقلية ، فيما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة . نجد أنه يتمذر إصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية بحيث تشمل جميع الافراد ، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الأحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطاً باستحسان المجتمع أو تقييده لها . و يبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات العديدة بين أدراك الناس وإلى تنوع اهتمامهم لنحوال إذن أن تفسر بعض الشيء (١) .

(١) ستعرض لهذا الموضوع بالتفصيل فى فصل قادم .

موتف المدرسة الاجتماعية إن هذا الحل الذي يسوقه الاجتماعيون يتضمن
محاولة تعسفية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حصيلة للاجتماع وليس
للأفراد ، وقد انسأقت المدرسة الاجتماعية في هذا التيار المعارض للترعة
الفردية مع التيار الوضعي الذي ابتدعه وأرجست كونت ، في غضون
القرن التاسع عشر . وقد حسب هؤلاء المعارضون للترعة الفردية أنهم بهذا
يحترمون الأسلوب العلمي التجريبي ، ولكن الحقيقة — كما ستري — أن
موقفهم هذا ينطوي على تنكر ومحاكاة للروح العلمية الحققة . وقد قطع
الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطاً
بعيداً في تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية ، فاجحدوا أنفسهم في
تقنين المقاييس المادية للظواهر الجمالية — لكي يتيسر إخضاع هذه الظواهر
لما تخضع له بالعمل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلاً يرجع بعضهم
جمال الصورة أو الرسم أو التمثال إلى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين
وأنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب
وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدة
الرسم ، وأيضاً مثل الزوايا التي يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها... الخ .

وعلى العموم فانه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين
التجريبيين يضعون في المقام الأول تأليف الألوان وإنسجامها وتعبيرها عن
ما هو مشاهد في الطبيعة مباشرة . وما تجسداً للإشارة إليه أن فريقاً من هؤلاء
أولئك متأثرين بهم ممن يرون بإمكان إصدار أحكام جمالية على غير أعمال
الفن ، أي على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لإصدار أحكام
جمالية على الأجسام الإنسانية والحيوانية فنراهم يخضعون الجسم الحي

للمقاييس مترية للطول والعرض والحصر والصدر والوزن ولأجزاء الجسم الأخرى . أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الإنساني فقط ، ثم يستخرجون متوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية للجمال الحسى .

ولمّا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعاً غفلوا عن أن الإنسان كائن حى مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التى تجردون أنفسهم فى حوضها وتطبيقها — مما بلغت درجة عالية من الدقة — فإنها لن تنطبق إلا على الجسم وحده ولن تقيس سوى مظاهره البادية أمامنا ، وهى بهذا لن تنفذ إلى النفس وإلى لونها الخاص ، ذلك اللون محسوس به الفتان ويستمد منه وحيه ، فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك محسوس به المتذوق المذا الأثر فيتجاوب معه بقبسها سواء كان هذا التجاوب راجعاً إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى ما تثيره الصورة فى نفس المتذوق من ذكريات تتعاقب به ، فتدخل كعامل مؤثر فى تكوين الحكم الجمالى ، ولم أنه لا نعت عاملاً حالاً ، نقلاً رغم أن قسطاً كبيراً من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفنى قد يرجع إلى وقائع وذكريات فى حياة المشاهد المتذوق ، تثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنضرب لذلك مثلاً خالداً ، فإنه يقال إن المشاهد للجو كنداً وهو فى حار المراح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هائلة ، فإذا رجع يوماً آخر لمشاهدتها وكان على عكس حالة الأول ، حزينا متألماً فإنه يرى نفس الصورة وهى فى حال الابتئاس والحزن . والواقع أن التقدير الجمالى القائم على تداعى المعانى والذكريات وحدها لا يكون تقديرًا من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجمالى الذى يقترب من الحدس

الخالق للفنان ، إنما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعانى ، وانثيال
ذكرياته الخاصة بحياته دون وسرى — بعدد الموسيقى وتذوقها —
كيف أن التذوق الحقيقي للموسيقى يكاد يخلو من تداعى الذكريات .
فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا نلبث أن تستهويننا — عند البداية —
ذكرياتنا الخاصة ، وشرعان ما ننساق إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ،
لما يشيره من لواعيج النفس . وشجوثها . ولما ينطوى عليه من جمـل
موسيقية تنسجم مع لونا النفسى . ومع هذا فإن التقدير الجاهل للحن ،
هو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتى
ويتمسك بموضوعه سواء كان قصيدا سيمفونيا أو موسيقى وصفية أو
رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى (كما هو الحال فى الأوبرا ، إذ هى
موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى) . . . وإذن فالعامل
النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ،
هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجاهل لأن ثمة رابطة وثيقة
بين الفنان والأثر الذى أنتجه ، بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللشاهد
المتذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاولات المدرسة التجريبية والاجتماعية
وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت
جميعا العنصر الفردى الذى ان يقوم بدونه أى حكم جاهل رشيد .
وإذا كان بعض من تصدروا للدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع
مقاييس عامة لبعض الظواهر الفنية . وهذا ما يسمى بالموقف
الاكاديمى فى الفن — فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى
الافق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون

به إلى أن يجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحسين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفاً أكاديمياً جديداً في الفن ، ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمي الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا . . . ويلاحظ - كما يقول برجسون - أن هؤلاء الذين يخضعون للظواهر الفنية والحياة للمقاييس العامة ، قد أخفقوا في إدراك الذبابات الحية للعمل الفني في وحدته وإتسافه وحيويته الدافقة . لأن كل موضوع فني يحتفظ بلون خاص وصيغة مميزة وطابع فريد ، إذا كان عملاً فنياً خالصاً وحيّاً . وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى مدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسي الفردي .

الحق والجمال :

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة في العمل الفني ، وهي التي تسمح بأن نتعبه بالجمال ، فإن الشيء نخلو من الجوار إذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق في ميدان الفن مطابق للصواب في ميدان البحث عما هو حق . إذ الصدق في ميدان التعبير للتعبير الفني متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى ذلك أن صدق الأشياء الجميلة هو في تعبيرها القوي المخلص عن المشاعر الجميلة . فليس الجمال هو الحق المنطقي أو الفلسفي أو العلمي ، ولكنه الحقيقة متطور إليها من ناحية الوجدان والشعور ،

الخير والجمال : (١)

وليس الجمال خيراً أو منفعة ، ولو أن أفلاطون كما بينا يطابق بين الجمال بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه الناس . كما نجد ذلك عند أتباع مدرسة الفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن وصف الأثر الفني بالقبح إذا ما تعارض مع مفهوم الخلق .

والخلاصة : أن اختلاف الأفراد في مجال التذوق الفني يجعل من الصعب تعريف الجمال ، ومع هذا فإنه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب سنتناولها بالدراسة في المصطلح القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالا إلى بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالي . فقد يكون الاختلاف راجعا إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير ماضى كل منا في الحكم على جمال الأشياء ، حينما تتدخل ذكرياتنا في عملية التقدير الجمالي . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائما بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشيء الجميل يجب أن يكون نافعا ومنفعا ، والواقع أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقا . إنا نصادف أن يكون الشيء الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه لمنفعة ما ، لا مدخل له في نفعه بالجمال .

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة في فصل قادم من

الكتاب .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجبال في الشيء وصفة الإمتاع أو الملاءمة فيه ، كما أنه يتعين ألا نخطئ بين الجبال والجاذبية الجنسية ، فكثيراً ما نحكم على المرأة بالاجهاو لأنها تمتلئ أنوثة وجاذبية وجنسية فيقع التقدير الجاهل تحت وطأة الشعور الجنسي ، ولو أن فرويد - كما سنرى - يقول بهذا التفسير .

وأخيراً فإتينا قد نحكم على الشيء بالجاهل لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل ، إذ أن الألفة قد تنقص من تقديرنا اجمال الأشياء . والأمر الذي لا مراء فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخلط بين صفة الجبال في الشيء والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيراً ما نهجز عن فصل هذه الصفات فتدخل في تقديرنا اجمال الشيء . ويكون ذلك داعياً إلى التشتت الكبير في اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التي تتداخل مع صفة الجبال في الشيء الجميل كلما ازداد اقترا به من إدراك الطابع الجمالي في الشيء الجميل .

على أن تذوق الجبال في حقيقة أمره عملية نفسية وجذباتية ، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يثفينا هذا التوجد ، فالتقييم الجمالي إذن إن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التي تستجود على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال فالجهد الجمالي ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة في أشياء محسوسة . وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس (١) أي

(١) فلسفة الجمال - تأليف جاريت - الفصل السادس (الجمال والتعبير)

هن دليالة الصورة على الإحساس، فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا
يشارك المتذوق في تكوينه من ناحية الاتفعال العاطفي. انصاحب للاحساس
بالجمال . وأيضا من ناحية التحامة وتجاربه مع ما أضفاه الفنان المبسـدع
للصورة من ثراء والوان عليها ، وما يخلعه عليها كذلك من إيديولوجيته أي
من أفكاره وآرائه وتقاليده عصره ونظمه السياسية والإجتماعية ، وكذلك
ما يمنحه للأثر الفني من نكنية بارعة أو صمة أو تقايد خاص بمدرسة
فنية معينة .

الفصل الثالث

حقيقة التجربة الجمالية

اقر انفسح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التي تسبق الحكم الجمالي عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك في أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريداً لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل العقلي الخالص ، بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية التعليلية ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فإنه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون اللذوق العام أو الشعور العام ، فتسأل أولاً عما يعنيه الرجل العادي حينما يصف شيئاً ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالي لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزاً بين ما هو جميل وما هو نافع . وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذيق أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير . وكل هذه المعاني يرتبط كلها أو بعضها عنهم-وم للجمال عند الرجل العادي ، بحيث يتعذر أن نجد معنى الجمال لديه مبرراً منها . بل أن الكثير من هذه المعاني يتداخل بالفعل في الأحكام الجمالية للمتقنين أو لذوى الأذواق الموهبة ، فقد يكون الشيء لديهم جميلاً وثاقفاً معاً ، أو قد يكون جميلاً ولطيفاً أو لذيقاً أو مريحاً للاعصاب في نفس الوقت .

وقد ينطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى نعتنا له بالجمال . فقد نقول مثلاً عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد أنه في نفس الوقت لون مريح الأعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها جميلة وكذلك فإن البطولة نافعة فهي تدفع بالإنسان إلى المجد ، وغدتسمى ذمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهي أيضاً خير لأنها تنجيه في الغالب إلى نصرة الخير على الشر . إذ البطولة مقرونة في الغالب بالشرف والتبل .

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد يكون له صفات أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن نميز بالتجربة الواعية بين معنى الجمال في هذه الأشياء وما يضاف إليه من صفات أخرى غير جمالية إلا أننا نجد — كما ذكرنا — أن الرجل العادي تتداخل لديه هذه المعاني المتضاربة في إدراكه لمعنى الجمال ، فالشيء جميل في نظره إذا حقق منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب الذوق الجمال — أي المتقف تنقيها جمالياً — القبيح كل القبيح في شيء نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص في أي شيء أو أثر فني يكون موضوعاً جمالياً ، هذه الخاصية هي كونه جميلاً ، واكتنا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى غير الجمالية في الشيء موضوع الحكم .

ولهذا فإن الفرد الذي يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى في حكمه على الزهور مثلاً ، إنما يعد — من حيث سلامة الذوق — في درجة أسمى من الأفراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجمالية متبلدة لديهم ، ولهذا فهم يخلطون بين الإحساس بالجمال وبين المعاني المختلفة المصاحبة

له . وقد لا يكون ذلك عن عمد ، أى بقصد تغليب المنفعة أو غير هـ — من الصفات على الإحساس بالجمال تغليباً يبدو فيه تدخل الإرادة المعتمد الملحوظ بل إنه قد يكون مجرد إغفال — غير إرادي — لنواحي الجمال في الأشياء ، نظراً لخمود الإحساس بالجمال لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى « جميل » إذن يتميز عن غيره من المعاني الأخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولستنا نشير بهذا إلى استعداد فطري بل هو استعداد أساسه التعليم والتدريب والتربية الفنية . وإذن قصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى مما أوردنا . فقد يتبدى الجمال مثلاً في أثر فني محرم دينياً أو مستهجن من الناحية الأخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد امرأة عارية مبرز فيه ملامح الانوثة الصارخة — كما هو الحال في معظم تماثيل الفنان الفرنسي — رودان . وقد يحكم الأخلاقيون والإجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العاري مثبته لاحظ الفرائز وفيه تعبير غير أخلاقي عن جسم المرأة ، الأمر الذي يجعل منه دغوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والإنهيار الأخلاقي . ولكن الذوق الجمالي رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية في الجمال ، ومع ذلك فأننا يجب أن نضع في الاعتبار ألا تكون الغاية الأصلية من إنجاز هذا العمل الدنى هي مجرد إثارة الفريضة والنخلة المعتمدة للسنن الأخلاقية والإجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هذه الاتجاهات ، لهذا فأننا نشهد صراعاً دائماً بين الفن والدين والأخلاق . وقد آثر معظم الفنانين في العصور الوسطى وفي عصر النهضة ، أن يعيشوا في

كتف الكنيسة مستر ضين لها ، فقد جاءت أعمالهم القيمة صورا وتمائيل تبين
أعجاد المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أجمالنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التي تتداخل مع معنى
الجمال في الموضوع الجمالى ، نعود فنتناولها بالتفصيل ، فنبحث فى صلة
الجمال بالشعور بالارتياح . ثم علاقته بالمنفعة العلمية .

١ - ومن الناحية الاولى نجد أن الشيء قد يكون جميلا فى نظر
البعض ولكنه يبدو غير مريح للاعصاب ، أى لا يبعث على الارتياح ،
وذلك كوسيقى الجاز وهي نوع من الموسيقى تستخدم فى أدائها آلات
ذات رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحساس الدافق وهي تتضمن مقاطع
قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول
تدق فى عنف وتلاحق سريع فى مجال واسع مترامى الاطراف وسط قبيلة
فى غابة استوائية . ويقال بالفعل إن موطنها الاصلى هو جنوب أفريقيا .
وإذن فالنوع الأول لموسيقى الجاز هو الفن الزنجى الافريقى . ويدور أن هذا
النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا فى الولايات المتحدة ، بينما
نرى الجزء الجنوبى من العالم الجديد ، وقد طغت عليه ألوان من الموسيقى
ذات طابع أسيانى . وقد طغت على غربى أوروبا موسيقى الجاز وبدأت
تكتسح العالم كله ، مع أنها موسيقى مجهدة للاعصاب تطفئ على الحواس ،
ولا يكاد المرء يتابع ألحانها حتى يحس بارهاق شديد عن عنف الإيقاع
وتتابع اللغات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيرى الذى يكون له أثره

العصبى على الراقصين على هذا النغم . وإذنه فهمى نوع من الموسيقى التى لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهمى جميلة بالنسبة لمن يتمشقها .

وقد يرد الناعتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعبر عن التوتر العصبى والإجهاد المريع الذى يلقاه الإنسان فى حياته اليومية فى هذا العصر فإنها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكودين الذين يستمعون إليها ، يحصل إذ أنه حينما إلى مستوي عظمى ومريحتهما نفسياً ، فإنه يبدأ فى هذه اللحظة الراقص أو المستمع فى تفرغ شحنته من التوتر النفسى والإجهاد العصبى . ولهذا فإن الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شريط من الممارسة إلى راحة الأعصاب ويهدو به البال .

ونحن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكى سيمفونى فإننا نلاحظ فى الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعه جسدياً وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر والشعور بالجهود العضلية ، كلما طال زمن الاستماع ، وهو فى أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه وآحاسيسه .

أما فى الحالة الثانية فإن الاستماع للموسيقى ، إما أن يكون سطحيّاً أو عميقاً ، أما الاستماع السطحي فهو إما أن يولد الطرب أو يشبه التهور لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع الموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج فى أول مراحل المتذوق الموسيقى .

أما المستمع السطحي من النوع الثاني ، فإن الموسيقى تولد في نفسه تيارات بعيدة النور تتعقق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق في تأملات أو في أحلام اليقظة ، ويصبح كما لو أذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مذهبول أو في شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق أنه مشغول بمتابعة خلدجات نفسه وروى أحلامه .

أما الاستماع الموسيقي العميق فإنه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل ومعاينة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعاً حقيقياً للموسيقى . إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يسرع خياله فيشججه إلى حيائته الشعورية أو اللاشعورية ، بل يتجه بنفسه ومشاعره إلى موضوع اللكن الموسيقي نفسه فيتابعه متابعة يقطعة عن كتب ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل في مجموعها رموزاً لقصته حيوية أو لأسطورة سجلها المؤلف الموسيقي تماماً كما يكتب الأديب رواية مثلاً ، ولنضرب لذلك مثلاً : ففي « بحيرة البجع » لتشايكوفسكي . نجد قصة حب مضاعفة في قالب أسطوري . أمير يحب فتاة فتسحر على هيئة جمعة . فيقضى الأمير ردها طويلاً من الوقت يبحث في البحيرة عن حبيبته بين البجع والمؤلف الموسيقي يترع في تصوير هذه القصة بالموسيقى . وفي تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، وكذلك أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبجته المجهدة عن حبيبته « البجعة » ، كل هذا نستطيع أن نلاحظه في هذه السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نقدره ونحيط به أثناء سماعنا للكن . وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة

موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السمفوني .

ونمت مثل آخر : أراد فيردي أن يصور مأساة الإنسان مع القدر فألف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، وعرض فيها باللحن الموسيقى قصة الإنسان مع القدر . كيف يقف الإنسان أمام القدر عاجزاً لا يستطيع الدفاع عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيماً متعاطفاً تعبر عنه ألحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائي رقيق دافئ يمشي ولو ظاهرياً مع آمال المرء وحاجاته ، فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ في الثورة ، فيرغى ويزبد ، ويبطش ويدمر ، وتستمع إلى اللحن الموسيقي وهو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البعاش وكأنها جلايد من الصخر تندفع من فوهة بركان وتتساقط على الإنسان الذي يسكن على سفح البركان فتبطش به وتقتضى عليه ، ثم يعود اللحن ثانية إلى سيرة الأولى كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجامحة ويبدأ في التستر وفي ترويض الناس ومداعبتهم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة ، وهكذا يستمر لحن « فردي » في تصويره لموضوع قصة الإنسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيكك النفس إلى التأمل والاستغراق في موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنها تدق النفس دقا عنيفاً يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك بتأثير الإجهاد العصبى الذى يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مريح - كموسيقى الجاز - جميلاً عند طائفة من المتذوقين . وإذا استطعنا أن نضع حداً فاصلاً بين المريح « ر » الجميل « فإنا نكون قد قطعنا شوطاً

بعيدا في تفهم معنى الجبال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون يصنفون الجبال بأنه
خاصية في الأشياء من شأنها إراحة الأعصاب ، فجبال الطبيعة عند كثير من
الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين أحضانها .

ب - علاقة الجبال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجبال من زاوية المنفعة العملية ، فإنا نجد موقفاً بين
تمايزين بهذا الصدد :-

١ - الموقف الأول : ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير للجبال ،
وإنا نجحكم على الشيء بأنه جميل لأنه نافع . ولكننا نعتقد أن هذا الرأي
يلازم على أساس صحيح .

٢ - أما أصحاب الموقف الثاني : فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة
الجبال وبين المنفعة ، فقد يكون الشيء غير نافع ومع ذلك فهو جميل
كالشعب السام مثلا ، فإنه يصل إلى حد الإضرار والفتك بالماشية وبالناس .
ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره وتحس بجبال منظره رغم عدم نفعه
بل مع تحقق ضرره ، وأيضا مثل الحية الرقطاء التي تصف جلودها بالجبال ،
ومع ذلك فإن الحية في ذاتها غيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فإنا
نحكم عليها بالجبال ، وإذن قصفة بالجبال ، وإذن قصفة الجبال لا تتعلق بأية
صفة أخرى وذلك لأننا ننظر إليها في ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فإن القيمة
الجمالية تعين لذاتها - لا لتأثيرها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الأخلاقية أو
الدينية أو الاقتصادية : الخ .

ونحن في الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فنى أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فأننا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والأخلاق ، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والنمائل الأخلاقية فلا صلة أصلاً بين الأخلاق والفن .^(١) إذ ليس الفن في حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى ، وقد يحدث أن بوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلاً مشتقة من طبيعة الفن ، وكذلك فقد بوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال في الفنون التي تستغل في وسائل الدعاية وكسب الأنصار ، وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التي تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعاً ليست متصلة بالفن :

The works of Art cannot be appreciated by the good intentions of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its own sake .

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقى أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته . والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال ، ولو أنها قد تتداخل فيما بينها ، إلا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص .

(١) ستناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل في فصل قادم .

وقد نهد صراعا واضحا في حياتنا بين كل من الإتجاه الجمالي والإتجاه الأخلاقي والإتجاه إلى الحق ؛ وتتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين هذه الإتجاهات الثلاث ، وإما بأن يتفرد بشخصية يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران .

الفصل الرابع

التجربة الحدسية ومضمونها

إذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فإنا نجد فيها عنصرين رئيسيين (١) :-

أولها : صور شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى ونستطيع أن نسميها بالرؤيا الجمالية .

ثانيها : وهى تلك الانفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحييها وهى كالتأمل الشعورى للرؤيا الجمالية .

وحيثما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تفاعيلها فى صورة ألحان نفسية داخلية أو نستمع إلى إلقاءها ، فإننا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من اتصالها بالقصيدة الشعرية نفسها ، وإذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الأصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور ، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من مجاربتنا ومتعلق بذكر باتنا ، ولا علاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيدة ، إنما هى صنوف من (تداعى المعانى) تسرع إلى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية ، ويصحب

هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد
الزلة والشعور بالرقه المتزايدة والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه
المشاعر المختلفة تملكنا حينما نستمتع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير
قوية الأداء .

وهذان العاملان ، أعنى الصور الشعرية والإنفعالات الشخصية ،
لا يمكن أن يتفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الأنحاء ، وقد
تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مرتبة ، وبذلك تكون المشاعر
ذاتها متأملة لأن هذه الصور هى موضوع التأمل ، أى أنه إذا ما تحولات
المشاعر إلى أشباه من الصور ، فإنها تصبح ، كما قلنا موضوعا للتأمل ،
وتكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة الصور . وقصد من هذا القول أن هناك
مركبا لا انفصال له فى العمل الفنى أو فى القصيدة الشعرية ، هذا المركب
يتألف من الصور والمشاعر والإنفعالات ، ولهذا فإن الشعر مثلا لا يمكن
أن يكون مجرد ألفاظ مرصوفة أو مجموعة من المشاعر والإنفعالات فحسب ،
ولا يمكن أيضا أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون
مجموعة من الإثنين . فهو إذن تركيب يثير فينا المشاعر لكف عنصرين ،
صور - إنفعالات أو مشاعر . فلا يمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك
التأمل للمشاعر وحدها وهو الذى نسميه بالحدس الفئائى أو بالحدس الخالص
الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثيرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو
نحتي إلى عدها ، فالحدس الجبال يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية
والصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفنى
بالإنفعالات ، أن الحدس يتجه إلى الخارج لى ينثذ إلى ما يتعلق بالأثر

الفنى من صور خارجية ، بل معنى هذا أن الحادس للأثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه إلى الأثر : مدر كاً له فى حيويته وفى مدته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن ثبت فرقاً واضحاً بين كل من الحادس الجمالى والحادس الفلسفى ، فالحدس الفلسفى قد يكون صواباً أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الإحتمال ، أما الحدس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى ثلاث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

ويتحدد ادراكنا للقيمة الجمالية بقدر ترويضنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالى . وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العاملين اللذين أشرنا إليهما . أعنى الصور الفنية والإتصالات ، بل أن القصيدة أو العمل الفنى قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ولكن هذه التواحي الأخرى لانهم الباحث الفنى إلا بقدر ما تثيره فى نفسه من اتصالات وصور .

فمثلاً هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

(كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكب)
هذا البيت الذى يمدج به بشار الخليفة العباسى إثر غزوة قام بها ، يشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة ، وهو يعاين شيئاً فى التاريخ . أى يعرفنا بواقعة تاريخية هى انتصار الخليفة على أعدائه ، وكر هذا لا يدخل تحت الحكم الجمالى ولا يهم الباحث الجمالى إلا بقدر ما يثيره هذا التاريخ

و قد تشعروا أنفسا من انفعالات ومشاعر تدبراً للبطولة والشجاعة
التي وصفها الشاعر الخليفة . وأهم شيء في هذا البيت بالإضافة إلى ما
يشير من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التي يضعها الشاعر تحت
أقنطاراً فكله يتصور أن سيوف المقاتلين التي تلتمع من كثرة احتكاكهم -
بعضها ببعض الآخر في محترق الغبار التي تثيره حوافر الخيل - يتخيل
أن يتصور هذا الواقع - فيرى كأنه أيل تنهاري الكواكب فيه ، وهو
يهدف من وراء إيراد هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارئ ، بطول جيش
الخليفة التي تتناطأ أمامه الجنود وكبار قواد العدر الذين هم كالنواكب
اللامعة بالنسبة لجيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يتساقطون من أثر شدة
ضربات سيوف جيش الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي
تكون لنوع الأساس للحدث الجبالي مع جاملها الشفوري ، وليست
المادة التاريخية التي نرددها القصيدة ذات أثر كبير في هذا التقويم الجبالي .

ومن ثم فإن شعر الملمى كالألفية ابن مالك ، تلك التي نظمت في حوالى
١٠٠٠ بيت متصلة النحو العربي كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يعد
من الآثار الفنية التي يصح أن تكون موضوعاً للدراسة الجبالية . . .

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هي محك التقويم
الجبالي للأثر الفني ، فإن ذلك لا يعنى أن الصور هي الموضوع الخارجى
أو أنها وحدهم الإضافية إلى الانفعالات - كما سبق أن ذكرنا - هي التي
تتركب منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة تدخل بصفة أساسية إلى جوار الصورة في

الجمالي ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه الفنية .

وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه :

العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتأسك والانسجام . وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية أو مدلول باطنى ، والوحدة المادية هي بنيته المكانية ، أما وحدته الباطنية فهي بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملا إنسانيا حرا .
ونستطيع القول بطريقة أخرى ، إنه لا بد في تكوين العمل الفني من تدخل عناصرها ثلاثة هي : المادة والصورة موضوع الحدس الجمالي والتعبير .

المادة .

أما من حيث المادة فاننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوسا جميلا ، إذ أن الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطوعها ويجلو صفاتها الكامنة ويترجم عن حقيقتها الباطنية وراثتها الحمى وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية في دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية في المادة الخام قبل أن تدخل في غمار الموضوع . وهذا ما يعرف « بالاموضوعية » في الفن

وطبوع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسى ، كما توهم

العضر : ١) يلاحظونه في بعض أعمال (الفن التزييني) ، بل إن « التنظيم
الجمالي للمادة قد يصحف بالنظام والقواعد الهندسية لكي يكشف عن حياة
المادة وكيفية الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع في يد الفنان لعمليات
منهجية ، منها : التكرار والترديد والتناظر والتماثل ، وهذه كلها عمليات تنظيم
للعناصر التي تتألف منها حركتها الحيوية ، تلك التي نتخذ مع هليها طابعا زمانيا
تشيع فيه الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات
مهارة تتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكان إلى زمان ، ولعلنا نلاحظ
في بعض أعمال الفنان البريطاني المعاصر (مور) محارلات من هذا النوع
يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوي في ذاتها على ثراء سر يرض من الصور
الكامنة فيها قبل أن نحملها أي صورة معينة ، وبمعنى آخر بقطع النظر عن
أن ثمة موضوعا أو صورة توضع على هيئته رغبة أو مطلب يستبين تركيبه
الفني خلال الأداء ، أو التنفيذ .

الصورة (الموضوع)

وقد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل
الفني ، والواقع أن العمل الفني هو موضوع ذاته الأسلوب الفني والطراز ،
أي طريقة التنفيذ والأداء ، هي المقصودة لذاتها في الإنتاج الفني ، وليس
الفن موجه لخدمة الموضوع أي أنه لا يتسم دائما بالضرورة « بالطابع
للمثلي » ، فقد لا يكثر الفنان بالصور أو بالموضوع كما هو الحال في الفن
اللاموضوعي عند هنري مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر إنتاج هذه
المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصور المجردة من المحتوى
التعبيري الذي يتعلق بموضوع معين ، محاولين التحلل من أسر الموضوع

للتفرغ لتجديد العمل الذي نفسه الذي هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن تقوم بدون صورة أو موضوع كالفن الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضه يلج منها الفنان إلى عالمه الخلاق وذريعة للمضي في الانتاج الفني ، إلا أن هذا النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات التي يحيل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفني ، بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عقريته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار روبراندت شخصية المسيح موضوعا لأكثر لوحاته ، أو يختار نيكاسو مدينة جورنيكا الأسبانية موضوعا لرسمة أو أن يجعل رودان المرآة موضوعا لأكثر تماثيله أو يتجه بوداير إلى مواضيع الرذيلة والانحلال في قصائده ، وأن يحيل تهوانف في الغالب إلى صياغة الألحان التي تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان .

لا بد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة راقية عند الفنان وأنها تثير في نفسه اتصالات خاصة ، ومع ذلك فإنه حينما يتناولها ويتفاعل وجدانيا معها فإنه لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة ، فالن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنساني عنها ، أو هو ذلك البعد الذي لا يتبدى إلى للحساسية الوجدانية ، والذي يفله الجغرافي والطبيعي والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، كل في دائرة اختصاصه ، ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذي يعبر عن حيوية الواقع وذنبه حركته الباطنة فيتمين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

التعبير :

التعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني ، وهو الذى يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجة : وهو السمة الانسانية في العمل الفني التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ، وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التى تدمج العمل الفني بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك . وليس « التعبير » فى الفن مجرد تأخير فى نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا ، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريدا أو طرازا فنيا لا يحاكي أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني .

الفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الاجمالية الخاصة وفي مقدمتها جميعا واسطة « التعبير » .

الفصل الخامس

التذوق وتربية الذوق الجمالى

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يحترس الباحثون فيه بجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية^(١) أى عنصر التذوق ، فحكمتنا على الشئ بالجمال يعنى أننا قد تغدنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتمتع فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات — خلال لحظات التذوق — تتماطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن ترائه الفنى ومدى ما يعكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة ومصورة .

ولعلنا نتساءل — ونحن بصدد مشكلة التذوق — عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للإبداع وللعبقرية فى الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن التاحيتين معا ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معا أى دور المبدع ودور المتذوق .

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق إلى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشهد المتذوق .

فمن ناحية الفنان نجد أن بعد أن يدع الأثر الفني يراجعه فيقف منه موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

أما من ناحية المتذوق فإنه يصدر حكمه على العمل الفني ، وكذلك فإنه يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه وكأنه هناك الأثر الفني ويتعاطف معه . وحقيقته الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان « متأملاً » « ومشاركاً » في نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلا يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفني ، فلا تتمكن بالجمهد الخلاق الذي يكن وراء ظاهرة التعبير الفني .

فما هي إذن حقيقة التذوق الفني ، وما هي مراقبته إزاء الموضوع بالجمالي ؟

يشير علماء الجمال إلى مواقف أو خطوات متتالية متداخلة يمر بها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه . وقد أجمل باير^(١) هذه المواقف فيما يلي :

١ — وأولها التوقف أي توقف مجرى الفكر العادي لتناول شيء للتجديد ما لوف أمام الذات

(١) راجع : زكريا إبراهيم مشككة الفن - ص ٢٥٠ وما بعدها .

راجع كذلك R. Bayer : Essai sur la Methode en

Esthétique, 1953, q. 121 .

وقد أجملنا في الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ، ولكن المفضل يعزى إلى باير في تحديد هذه الدقة العلمية المحدودة .

٢ - العزلة ، ونعني بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزله عن

العالم المحيط بنا ، وبجعلنا تخيلاً في داخله ونفصل بين العالم .

٣ - أجسامنا بأننا مائلون أمام ظواهر لا حقائق مما ومن ثم فإننا نأهنا

بـ يتسحب على شكل العمل الفني وأسلوب أدائه .

٤ - الموقف الحدسي ، وهو أن الموضوع المائل أمامنا ، يوقف عمليات

البرهنة والاستدلال العقلي ويدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان الملمس ،

فنميل إلى الموضوع أو ننفر منه .

٥ - الطابع العاطفي أو الوجداني : أن الموضوع الفني المائل أمامنا يثير

فينا أجاسيس واتفاعلات خالصة بسيطة .

٦ - التأثير ، وقد تثير هذه الاتفاعلات ذكريات ماضية وتنبؤات

بالتأثير ، وإذا ما تألقنا في هذا الاتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفني وانطلقنا

في أحلام اليقظة متشبهين بذكرائنا فإننا نتعرف عن موقف المتذوق

للفني الخالص وهذا ما يحدث غالباً لأكثر المستمعين للإلهام

الموسيقية المتعملة بالعواطف .

٧ - التقمص الوجداني أو التوحد : وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر

الفني فيتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا

هو الذي يجعل أنفسنا نشعر بالإيماء إلى المبرهنات ويظهر على قسائم

وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها : وجدنا معها .

فإننا نلخص هذه المواقف بأن نقول : إن المتذوق يبدأ بالسيطرة على

الموضوع الجمالي ثم يستدير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ الذات في التراجع

والنحى عن امتلاك الموضوع ، وبأخذ الموضوع روره في تـبطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينها نتيجة للتقمص الوجداني ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث موضوع الجمالى على نحو ما ينطق به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية، ومعنى هذا أن المتذوق في هذه الحالة قد نفذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأجسن تذبذباته خلال الأداء ، ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة على الموضوع هى لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى كائناتنا فىنا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف تفسر هذه الشهادة ؟ إنما لن تكون حيادية ، مادمتا تتعاطف مع الموضوع — ومن ثم فسيكون الحكم شخصياً وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين ، إن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالى ولو أنه شخصى إلا أنه يتسم بالضرورة بالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعياً ، والموضوعية هنا ليست كموضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تفسر على أن تمت إحساساً مشتركاً بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية فى الأثر الفنى (١) .

ولكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه —

(١) قد عالجنا مشكلة «الموضوعية» فى الأجكام الجمالية فى موضوع

سابق :

على نحو ما - على التجربة مما نجهلنا نذوق إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ، ولهذا فاننا نفضل الكلام في هذا الموضوع عن التربية الجمالية أو تربية ملكة التذوق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متقارب من الوعى الفنى ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة ونشئت غير ملتئم في أحكامهم الجمالية .

تربية الذوق الجمالى :

فالتربية الجمالية إذن ضرورة لإصدار حكم جمالى مطابق ، ومحس ، أن نبدأ بها فى وقت مبكر أى منذ مرحلة الطفولة حتى تفتح ملكة الاحساس بالجمال (١) . لدى الطفل .

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد يصدد أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصة التى يمكن قياسها سيكولوجياً سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة ، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية ، أن قسماً كبيراً من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص فى التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

فإذا عملنا باستمرار على تلافى هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد فى الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوى الجمالى مشتركاً بين الجميع ، فهل يعنى هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منها واحداً مشتركاً فى التربية الجمالية .

(١) أن السمع والبصر هما الحاستان الجماليتان اللتان يتعلق بهما الاحساس بالجمال وقد تعدا كل الحواس الأخرى ، فهى ، لكن بدرجة أقل .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصف ول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع جمالي بعينه بحيث يمتنع التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الأحكام ، ومن ثم فإن التربية الجمالية لن تؤدي بنا أبداً إلى أحكام موحدة تماماً بهذا الصدد ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والإنفعالات وغير ذلك ، فالفروق الفردية ستظل كما هي ، ويظهر أثر هذه الفروق في مدى إحساس الأفراد بالجمال أى في اختلاف درجات التذوق الجمالى .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لإيقاظ الإحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بعدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التى كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تفوق على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

١ - الإسقاط أو الحذف التدريجى لكل ما هو قبيح ،

إن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التى تم تلقين الطفل أحكاماً عنها إلى موضوعات جديدة بالمرّة ، ومطالبة الطفل بإصدار أحكام عليها — فربما على الأحكام السابقة ، هذا الانتقال هو الذى نتكلم عنه هنا وهو عمرة للتربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه خصيلة من الأحكام الجمالية تفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الخصيلة الملقنة خافراً ومرشداً يندفعه إلى كدس الجمال تلقائياً فى أى موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويتجدد هذا السلوك الجمالى فى طريقة أو منهج خاص وهو « الإسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح » ، أى البدء باستبعاد ما هو أكثر

قريباً ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوي على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خط الحياد بين ما هو قبح وما هو جميل ، أى ذلك الشيء الذى نسميه بالعادى المألوف الذى لا لون له ، ولا يمكن أن يستثير احساسنا بالجمال صعوداً أو هبوطاً . ويظل المتذوق مستمراً فى عملية الحذف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سخائه بين المبهوط والصعود أى بين النقص والإزدياد ونحين ذلك يحسن هذه بذات الجمال تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة العملية الصاعدة . ولا تلبث هذه التحيزات الجمالية المترسكة تدريجياً أن تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال

غير أن هذا المعنى لا يكون محدداً أو معيناً كصفة بآهزة معدة للتطبيق بصدد كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بل هو أقرب إلى الشعور والوجدان منه إلى طبيعة المقبول . ونصفه اللاتعيين التى تتميزه هى التى تسمح له بأن يتعدى بصدد كل حكم جمالى ، بحيث يبدو كما لو كانت حصيلة محارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انعدام الممارسة الجمالية ، وسرعان ما تنتقل من الهامش إلى الثيرة حين تركيز اهتمامنا على موضوع يراد أن يصدر عليه حكماً جمالياً . وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتى الذى يكون أساساً للحكم الجمالى ، وهو ليس كالمعيار المنطقي الذى يقيس الصواب والخطأ فى الأحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقى أو يشبهه من حيث نسبه ولكنه ان يقترب أبداً من المعيار المنطقي لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبي .

نقد هذه الطريقة

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب المكثف في التربية الجمالية — وهو الذي تشير به طريقة الإسقاط التدريجي لكل ما هو قبيح — أن محقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جذلي معقد وشاق وغير عملي، ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبقه بمفرده وبدون مساعدته من أحد، بل أننا نستطيع أن نترد على أصحاب هذه الطريقة ققولنا: كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح — بدون إرشاد من أحد — إذا لم نكون نعرف بالعقل ومقدما ما هي سمات القبح؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل، فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولاً ثم تستبعد باستمرار ما يباينه حتى تصل إلى فهم حقيقة الجمال.

وما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كثير في مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة، فضلاً عن أنها توقعنا فيما تشبه «الدور» المنطقي حيث يترتب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس.

٧ - طريقة تكرار المتول أمام الموضوع

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التي اصطاح الناس — والأفراد العاديون منهم بصفة خاصة — على اعتبارها أشياء جميلة، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور والفخمة والمساجد الأثرية والمعابد الدينية، وكذلك أيضاً فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين أنفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفني. والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التي خلفها القدماء كالأشوريين

والفرعونية واليونان ، الرومان ، وكذلك الآثار الفنية في عصر النهضة كثير
التي أنتجها روفائيل وميخائيل أنجيلو ، هذه الآثار التي تكشف عن سمات
الروعة والجلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها في إحساس الفرد المـ...
وخيااله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها بما لها من روعة وجمال ، وذلك دون
أن تكون لديه أى تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضا فيما يختص بالشعر
والنثر ، فإن القارئ يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال في الإلياذة
والأوديسا وفي أشعار فرجيل والمتنبي والبحتري وأبي تمام إذا تكررت
بممارسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا
فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالي المتكامل إلا بعد معاناة تجارب
كثيرة من النوع تعدل معها بالتدريب أحكامه الجمالية ، ذلك أن مشاهدة
الأعمال الفنية ودراستها وقراءتها وإحكام النظر فيها بعمق ، هذا كله يتدرج
بالحس الجمالي شيئا فشيئا في سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد ،
فيصل إلى مستوى التذوق السوي للجمال والحكم عليه .

يبضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق ، لها أثرها الكبير في
تربية الذوق الجمالي لدى الفرد . ولهذا كان من الضروري أن نهيب للطفل
منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال في
مكوناتها فيكشف عنها بالتدريب مع تقدم الزمن . فمثلا يجب أن يحاط
الطفل في المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون
والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل
سواء على جدران المنزل أم في المتاحف . وأن يخرج للنزهة في الأماكن
التي تكتسى فيها الطبيعة بالروعة والجمال ، بل أن يراعى في اختيار ملابسه

ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميل . ان هذه الامور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهي التي تساعد على تنمية احساس بالجمال ، فيصبح قادراً فيما بعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على ادراك متكامل لمعنى الجمال .

لذا أقررنا إلى طريقتين من الطريق التي يمكن أن نتوصل بواسطتهما إلى تكوين أحكام جمالية واضحة ، يبنى بعد هذا أن نعرف الطريق الذي سلكه الباحثون في ميدان علم الجمال لكي يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

٣ - الطريقة المقارنة

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الأشياء الجميلة والمتنوعات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ، فهم يجأرون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجية للأعمال الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو موقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الفنانة (التكنولوجية) المتعارضة عليها ، ثم هي تنتهي حتماً إلى تكوين حكم ذاتي للباحث على ما يأنه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تنفى منه العفوية والعشوائية لعدم مبنية على الدراسة والمقارنة .

وكان الباحث الجيالي يحاول استنائه جوانب العمل الفني بها يسلطه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له في النهاية من أن يتواجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد في أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهي لن تيسخ لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ينطوى عليه العمل الفني من ثراء باطنى عريض . وعلى هذا فالكمال حاسة التذوق الجمالى أمر ضرورى بالنسبة للباحثين في علم الجمال ولغيرهم من طامة المعذوقين على السواء ، والا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بنتائج العلوم الطبيعية . وهي أبعد ما تكون عن النتائج التى نتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونحنم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى إنما نتج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى لا يمكن تعميمها إلا إذا ضحينا بالسمات والفروق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصى الفريد لأى حكم جمالى .

الفصل السادس

مدارس علم الجمال ومناهجه

١ — الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال :

إن الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجمالية ، وألقت ستاراً من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه — وقد يقال في الغالب إن موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال وطبيعته ، عندما يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذي تفسر أو تقيس على أساسه هذه « الطبيعة » يأخذ الخلاف طريقه إلى الظهور ، ويحتدم الجدل بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التي سجاها تاريخ هذا العلم والتي سنشير إلى طرف منها في هذا الفصل ، وقد سبق لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تقسح صفيحتيها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية ، كلاسيكية أم رومانطيقية ، بدائية أم بالدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال في علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فأننا سنحاول ما وسعنا الجهد أن نستقي من آراء المدارس ما يتضمن موقفاً إيجابياً ونهتمل ما عدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية في مجال

التعاور الفني لا يمتد في الحقيقة سوى تتابع عشرين من عصور الفن

٢ — الجمال الطبيعي والجمال الفني

لنبحث أولاً عن حقيقة « الجمال » الذي يدرسه هذا العلم . فهل هو « الجمال » في الطبيعة أم الجمال في الفن .

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشيء الطبيعي قد يبدو قبيحاً مثل صخر أو جرداء أو مضطربة صخرية قاحلة ، فتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح وعلى أي حال فإن قربةً من الجمالين يعتبرون الطبيعة على الإبداع الإلهي ولهذا فهي تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفني فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من إبداع الفنان وجهه الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني ولكنها لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنان من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالي الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر بحلال الموقف الإنساني منها وبفرق كانت بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، فبيري أن الأول شيء جميل ، أما الثاني فهو عمل جميل ، على أن الطبيعة تنطوي على العناصر الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله الفني ، وإن كانت لا تعجب أصالة الفنان وتلقائيته الخشبة المبدعة ، فالجمالي إذن هو ما يستثير إعجابنا ويشعرنا باللذة في أي عمل فني .

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعاً له إلا حينما

يكون هذا الجمال معروضاً من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة في الأشياء . وعلى هذا فال موضوع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هي القيم الإيجابية أو السلبية أي نواحي الجمال والقبح في العمل الفني وليس في الطبيعة . والفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحليل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية . أو هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ، كما يقول (بيكون) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة ، ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالوسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والغناء .

الفنون التطبيقية حرف أو مهنة لا تدخل في دائرة علم الجمال إلا إذا تميز أدائها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا ، أما الفنون الجميلة فهي تتطلب نشاطاً حراً وخلقاً وأبداعاً وخيالاً خصباً ولا تستهدف أي غاية تنعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فإن العمل الفني الجميل يكون موضوع حدس خلاق بهير عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية في مراحلها المختلفة .

وإذن فال موضوع الأساسي لعلم الجمال هو دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفي حول قواعد الحق ، والأخلاق تأمل فلسفي حول السلوك الفردي والإجتماعي ، فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملاً فلسفياً حول الجمال في الفن ، وحول النقد وتاريخ الفن وهما المدارستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » في الفن هو مدار

البحث في علم الجمال ، يتعين أن تناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته ..

١ - الموقف الموضوعي :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة في الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه وتثبت في أرجائه يقطع النظر عن وجود عقل يقوم بإدراك هذه الصفة أو تذوقها . وإذن فالجمال عند أتباع هذه المدرسة وجود موضوعي وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذي يدركها ، بل هي تأتي من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة - فإن الناس جميعاً يتفقون في تذوق الشيء الجميل والاستمتاع به في كل زمان ومكان .. وقد كانت أفلاطون على رأس من ينادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نجده يجعل للجمال مثالا بالذات . والمثل عند أفلاطون هي أسس الموجودات وهي أصول الأحكام وهي الحقائق المثالية أي هي التي تقوم على أساسها الموضوعية في عالم الحس ، إن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية في هذا العالم في مذهب كدهب أفلاطون ، وإذن فهذه المدرسة - ومن شخصياتها الحديثة « ريتشارد برايس » - هذه المدرسة توجد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أي أنه يمكن أن نقول عن الشيء الجميل على هذا الأساس إنه صواب والشيء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالاً

في ذاته أى أنه أكتمال الصواب . وكان الخير كلاً أيضاً والجمال كلاً أى تحقق الانسجام التام في الشئ . الموجود ، فإن الحق يكون خيراً لأن كلاً الاثنين كامل ويتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام الانسجام فهو كمال للموجود . وإذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير حق وجمال وبالتالي يصبح الجمال حقاً وخيراً .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتهم السبب في قيام هذه النظرية اليونانية الأصلية للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكما بالصواب أو بالخطأ كما هو الحال في نظرتنا إلى الحق وفي تقويمنا له :

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة ، لذلك فإن أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة ، إذ الأصل أفضل من صورته فالطبيعة الحسية التى يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لها .

وكذلك فإن الطبيعة الحسية . لما كانت تشارك في طبيعة مثالية أعلى منها فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التى يقلدها الفنان ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة المدسوخة التى يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفى إحدى نصوص الجمهورية نجد أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الفاروق رؤسهم وأن نشيعهم خارج المدينة لأنهم يذرون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بما من رذيلة ويعرضونه على أنه خير وهنا ، نجد أفلاطون يتصور أن شعراء

وقفاني عصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند إلى مبادئ الأخلاق ، ولما كان أفلاطون ينشد لأفراد المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تحوف على مدينته من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يجدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها ، الأمر الذي يجبرها إلى الناس فيندفعون في طريق الفوارة والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق أن ذكرنا فيها أن الحكم الجمالي ليس كالحكم المنطقي وأنه لا يتسم بالموضوعية لأنه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هي : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة ، والأثر الفني الذي ينتجه ، وما ينتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن ينتج من خدس للصورة الجمالية ، ثم يأتي دور المتذوق الذي يصدر الحكم الجمالي في النهاية ، وهذا المتذوق يتدخل في هذا التفاعل فيصبح تفاعلاً ثلاثياً أي ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتنع بالصورة الفنية موضوع خدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفني الذي أشرنا إليه . فالمتذوق إذن لا يقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجي أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلي الذي لا يتدخل بشخصه في تقويمه . وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضية أو كأنه يصور بعقله منظرًا فوتوغرافيًا . وإذا كان الأمر كذلك فالتذوق الأحكام الجمالية مستند في كل زمان ومكان وعند كل شعب وجنس . ولكن يكون ثمة اختلاف أبداً بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فني واحد رغم تباين العادات والتقاليد واختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة . وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون

الحكم الجمال كالحكم المنطقي تماماً ، وهذا أبعد ما يكون عن ميدان الجمال وإدراكه فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الاداكية والشعورية ولكنه ينبع من نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعي فيما يختص بطبيعة الجمال .

ب — الموقف الذاتي :

لقد نشأ هذا الموقف للرد على هذا التطرف الشديد في تصوير الجمال وتقويمه . فإذا كان الموقف الموضوعي قد أعتبر الجمال صفة عبثية حالة في الشيء الجميل ، فإن أصحاب الموقف الذاتي قد اعتبروا الجمال معنى عقلياً فحسب وليس صفة في الشيء تفرم بمعزل عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلي هذا الاتجاه الذاتي في فهم الجمال « تولستوي » وهو يرى أن قيمة الأثر الفني الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولاً وأخيراً فيمن يدر كونه ، فجبال الأثر الفني يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فإن قيمة الأثر الفني تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال في حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير الذي يحدثه في نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد ومستواه الثقافي والحضاري ، وهو ليس عاماً مطلقاً لا يتقيد بزمان أو مكان .

ج — الموقف الموضوعي — الذاتي :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذي يدركه ، وقد رأينا نحن فيما

أوردناه سابقا أن الحكم الجمال يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرنا وعواطفنا في عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الأثر الجميل فتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على الشيء بكل ما تنفعل به الذات المتذوقة فيكون الحكم الجمالي ذاتيا وموضوعيا في نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعا مبتلا أمام إدراكنا لا نستطيع تجاهله . ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه ، فإذا كان رسما فإن الأضواء تلام فيه مع الزوايا ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر الألوان بهذه الأضواء وتناسقها . وفي القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة ، أي نحن نجد في الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على تقويمنا فيجد صدئ فيها ويتفاعل هذا الصدئ مع أنفسنا فيكون الرجوع هو الحكم الجمالي . فكأن الحكم الجمالي - إذا أردنا أن نشبهه تشبيها كوتكوزنيا مشغضا نوع من رجوع الصوت المتجه إلى شوكة رنانة هي النفس هي تكون أهزازها هو شعورها بالجمال .

٣ - أخلاقية الجمال :

مصممون هذه المشكلة هي التساؤل عما إذا كان يجب أن يربط الجمال بقواعد الأخلاق . أو أن كلا منها منفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال وثنى منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقيين . فالرواقية أيضا كانت ترى أن الشيء الجميل وهو الخير الكامل في نظر علم الأخلاق

ونجد أن « هربارت » في العصر الحديث : وهو مؤسس علم الجمال ، يوحّد بين الخيريّة والجمال . ويجعل علم الاخلاق فرعاً من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقولة أخلاقية فحسب في نظره ، بل هو وحده الكفيل بالتعبير عن القيم الاخلاقية وهو المحك الاول والاخير في تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافستري الذي ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الاخلاقية قائم في الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى في جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الافراد بعضها مع البعض في علاقاتهم الاجتماعية . مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التي لا تستهدف غاية معينة ويعنى آخر فإن « شافستري » يرى أن الجمال في حقيقة أمره ضرب من المارموني أى الانسجام ويهاجم هو وأصحابه فكرة التفضيلة التي ينطوى عليها الدين وإلى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال التفضيلة في ذاتها يكفى لحث الانسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدراً للاخلاق الفاضلة هذه الاخلاق التي لا تقوم في نظره على الطمع في الجنة أو الخوف من النار بل يجب أن تقوم على حب التفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تمهو إلى الجمال ، وتنفر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادماً للأخلاق أو أن نتخذ من الفن أداة للوعظ والارشاد الاخلاقي إذ أن هذا الاسلوب الوعظي قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الاخلاق فنحول بين الفنانين والتعبير عما

يفعلون به من صور قد يكون بعضها متنافي للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلاً، ولكن هذا الموقف أيضاً الذي يربط بين الأخلاق والجمال، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمال أو الفن للأخلاق، ويرى أنها ينبعان من معين واحد فإنه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالإطلاق بلا حدود في تصوراته الفنية التي قد تبدو متنافية للأخلاق. وسيُفسر أصحاب هذا الرأي موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيشرح تقبح الصور التي تنافي الأخلاق وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة.

وإذن فسيمضي بنا هذا الموقف إلى مذهب آخر ينادي أصحابه بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين. وقد عرف هذا المذهب أولاً باسم «مذهب الطبيعيين» قد جاء كرد قناتك معاكسي للرأي الذي يربط بين الخير والجمال. أنشأ هذا المذهب «هناك» وتبعه «أميل زولا» وكان من المشايخين له الشاعر الفرنسي الداعر «بودلير» ومن أتباع مذهب الفن أيضاً «بولستروي» كما سبق أن ذكرنا.

وكان إميل زولا من أتباع هذا الرأي أيضاً ومن أفراد المدرسة الطبيعية، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية في ميدان الفن بمعزل عن الخير محاولاً أن يستعمل المنهج التجريبي المستخدم في العلوم الطبيعية، ذلك المنهج الذي دعا إليه «كلود برنارد» في عصر «إميل زولا» وغايته من ذلك أن يكون الأدب صورة لواقع أي يتقابل الجمال مع الحق، وأن يعتمد الإثنين عما يسمى بالخير، فإذا حدث وأتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامى في هذا التعبير بحيث يتفق في النهاية مع قواعد

الأخلاق ، فلا يفهم مع هذا أن الأخلاق تترس قواعدها على الفنان أو أن تمت التزاما أخلاقيا في مجال العمل الفني . وأنسياقا مع هذه النظرية أغرق إميل زولا في أسلوبه في الأدب المكشوف فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزعاته الداعرة ونزواتها الجنسية كما نرى ذلك ونلمسه في قصة « نانا » تلك المومس التي تعرض إميل زولا لسرد حياتها بطريقة الواقعية المكشوفة وبأسلوب في غاية الدقة كما لو كان يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان في نظر إميل زولا قينا - هي رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ ولهذا أيضا نجد إميل زولا ومن قبله « فيكتور هوغو » يدافعان عن الشاعر « بوديلير » ذلك الذي فاق كل من كتبوا في الأدب المكشوف بما سبقه في ديوانه « أزهار الشر » من وصف جنسي لثروات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمتنع الحياء من التحدث عنها ، وكان قضاء بودلير قد حكوا عليه بمصادرة ديوانه وأرغموا به العقوبة . فقام « هيجو » يرمي هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب وبأنهم قد خانوا حرية الفن . ويددوا إذن أن الطبيعة الأصلية للفنان تتمرد على جميع صور الالتزام التي لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها ، ولهذا مذهب الفن للفن هو المذهب الذي يستحسنه أهل الفن جميعا ويستهوئ مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصلية ، ورغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمة وقواعد السلوك الخلقى ولهذا فأننا نجد أنه كلما كان المجتمع وأقبا تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة ، كلما كان الفن مكبلا بالقيود ، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والمكس صحيح :

مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « التذوق » سيكولوجياً عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجاً جمالياً يدرس الجمال في علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومنع هذا فقد رأى فريق من الجمالين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجين ، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ؛ أما الجماليون المنهجيون فهم : التجريبيون والوضعيون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفى والموقف المعيارى ثم الدجماطيةيون والنقديون وأخيراً أصحاب الموقف التكاملى .

أولاً - الموقف اللامنهجى : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون ،

١ - النظرة الصوفية

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال ، ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضعه في هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب « extase » ، حيث يستكشف الجمال للذوق الصوفى كحقيقة لا معقولة فوق نطاق الحل ، وهذه الحقيقة المتعالية لا يدركها - كما يقول أفلوطين - غير « الموسيقى ، والمحبة ، والفيلسوف » .

وقد بالغ بعض اللامنهجين في هذا الاتجاه مثل رسكن Ruskin الذى

يذهب إلى أن الفن - وهو ميدان الظاهرات الجمالية - نوع من العبادة أي أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أي شعور إيماني مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحدس Intuition وأشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحدس ، وليس الحدس في حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه أي إدراك الديمومة والخلافة إدراكاً مباشراً ، فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بديبه في قنوسنا ، ومن ثم فإن أي محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال ومواتته .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ، فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة العمل ، ومن الإلهام لا من التأمل العقلي .

ب - النظرة التآثرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون إلى استحالة « المنهج » في علم الجمان فكذلك ذهب التأثيريون إلى أن تذوق الجمال لا يمكن أن يكون موضوعاً للدراسة أي أن يكون علماً . فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الإشغال والقبول النفسي إزاء الجمال كما يقول أناطول فرانس ، ومن ثم - حسب رأيه - فإنه يتعذر علينا الوصول إلى أي صيغة علمية في مثل هذا المجال . وحتى إن وجدت فإنها تكون موضوع حدس غير عقلي ، ولهذا فإنها

ستبدو قلة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى التذوق الفنى ليس عملية علمية . فنحن نعمل ونتأثر ونحسن بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل ، ولكننا نهجز عن فهمه عقلياً .

فكل ما ندعو إليه هذه المدرسة إذن فهو أن نمضى قدماً فى طريق التذوق الجمالى فنحس بالجمال ونفتبط به دون أن نحاول دراسته ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضه ، فالحياة مثلاً ليست أقل غموضاً من الفن الجميل ومع ذلك فنحن - لكى يتيسر لنا فهم عملية المضم لا نقنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استعراضها ، بل نتدخل منهجياً لتحليلها خطواتها لكى نعرف قوانين المضم وقواعد سيره .

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطئ - حينما تظن أنه يكفى أن نستمع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

ثانياً - الموقف المنهجى :

أما دعاة الموقف الموقوف فى ميدان الدراسات الجمالية فمتهم : —

١ - التجريبيون : أصحاب علم الجمال التجريبي^(١) .

تدرس هذه المدرسة دور « التجربة » فى علم الجمال ، وقد حاول « فحرز » - أحد دعاةها - أن يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتى

(١) راجع :

الكيفى عن طريق قياس منبهااتها المرفوعة الكمية ، فوضع منهجاً يقىس به لذة الشعور بالجمال . وهى لذه داخلية وشخصية بحثه . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، والى تكون السعة الجمالية فيها خاضعة للقياس ، وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجزئى » الذى يمارضه علم الجمال الأعلى ، أو « علم الجمال الميتافيزيقى » الأولى القياسية كما كان عند القدماء . وينتهى فحظن بالكشف عن عما يسميه « بانقطاع الذهبى » الذى يمثل فى نظرية شخصية الكم الاعجابى لأذواق المشاهدين .

وهو ينصح - إذا أردنا الوصول إلى قوائم عامة فى هذا العلم - بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الاضطراب والغرض كمنجبة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن .

ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للأذواق مع انحرافات عادية للتعبيرات Variations .

ووسائل فخر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ، مستطيلة الشكل مثلاً أكثر ملائمة لنا واستحساناً عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لى من النافذتين ، كالزجاج وواجهته المنزل والألوان وغير ذلك ؟

وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فإننا نحصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الارتفاع فيها ضعف العرض ، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين سيستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة هذه النوافذ شكلا مستطيلا بعينه له أبعاد معينة ، ويسمى بخبر النسبة بين الطول والعرض في هذا المستطيل الذي حاز إعجاب الغالبية بالقطاع الذهبي Section d'or وهو الذي يشير إلى أكبر قسم من الجمال الأثر الفني .

وفيما يلي توضيح هذه التجربة بالرسم البياني :

ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فيختر التجريبي لم يحوز تقدماً ما يحوظاً في ميدان القياس الجمالي وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدي بعلم الجمالي إلى أن يصعب على علماء التحليلية يجزء الموضوع الجمالي إلى أجزاء ، ويحكم على كل جزء منها على حدة . فنحن حينما حكمنا على النافذة بالجمال أو بالقيح من ناحية أبعادها فقط نكون قد أغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل في تقديرنا للجمال النافذة والواقع أن الموضوع الجمالي ليس بهذه البساطة التي يراه عليها فيختر ، فهو موضوع معقد ، لا يمكن أن نحكم على أجزائه كل على حدة ، ذلك أن اجتماع الأجزاء في الموضوع يتخلع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء في حالة انفصالها . فكان الأثر الجمالي يتألف من مجموعة ألحان لكل لحن منها على حدة قيمة محدودة ، ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط في علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى تكون للمجموع قيمة أخرى متميزة تعبر عن هذا التركيب الأعلى الجديد .

وإذن ففختر قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤلفة لا المنفرقة . ومن هنا فإن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوق *Supra-structure* يعلو على تركيبه العادي (١) .

(١) راجع لالو Ch, L&Io, Nctions d'Esthetique. p. 17
" Toute oeuvre d'art est un jeu de combinaisons d'un type -

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى فى تكوين هذا التركيب
الدوقى للموضوع الجمالى ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى تأليسة
المجتمع فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي فى ميدان الدراسات الجمالية
لوضع أسس مادية أو مائيس كمية للظواهرات الجمالية بصفة عامة ، بل لقد
أخضع هؤلاء مظاهر الجمال فى الطبيعة وفى الكائنات الحية لهذه المقاييس مع
أن معظم الجمالين — ومنهم فخر — يرون أن الأعمال الفنية تأخذها هئ
موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغربية التى استخدمت المنهج التجريبي بطريقة مضللة
قيام بعض المشتغلين بالفن وبالمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام
ووضع شروط استقرائية للتحكيم فى هذه المباريات ، وقد لاحظ المحكون
فى هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تعجز عن اختيار الأجل أو الأكل ،
فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والصدور والأطراف والعنى
واستدارة الثدي والعجز وطول الساق وعيطة الخصر وطول الجمجمة
والوزن وشكل الشعر ولون العينين ولون البشرة . . . إلى آخره ، لم تعد
هذه المقاييس وحدها كافية لإصدار الحكم النهائى بهذا الصدد ، ومن ثم
فقد رأوا أن تمت عنصراً هاماً أغفلوه وهو ما يثير الإغراء والتفتة فى النفس .

- polyphonique, où un contrepoint de structures mentales et
techniques. d'ou resulte la structure de structures, ou supra-
structure, qui est le tout l'oeuvre. qu'elle soit musicale ,
plastique ou litteraire .

فقد تكتمل هذه المقاييس في شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتماثل
الجامد أي يكون أمرها كما هي تماثل تحتها فنان محتذا هذه الصفات والمقاييس
الجمالية المثلى ، ولكن هذا التماثل تنقصه الحياة . وإذن فإن تكون له قيمة
إذن قورن بالتبذخ الحى .

وهكذا فإن المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بها عن استحالة
واستيطان النفس التي تكتمت وراء هذه المقاييس وقللتها جمالها ، كما أن
للحس جماله . ولينفس بهجتها وقتتها كما أن للحس إغراءه . ولهذا فقد اقتنع
المحكمون في مباريات الجبال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما
يسمى بالفتنة النفسية أو جمال وبهاء الروح . ولستنا نبالغ عندما نقول إن
جمال النفس الروحى أعلى قدراً من صنوف الجبال والفتنة والإغراء الحسى
بل نستطيع القول إن الطرفين متعا لان في تأثير كل منها على جمال الشخصية
وقوة تأثير هذا الجبال في الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أى محاولة لإقامة الحكم الجمالى على أساس من
المقاييس المادية إنما تعتبر محاولة غير مثمرة وإن يكتب لها النجاح .

ب- أما المنهج الوضعى أو التحليلى في دراسة الجبال فهو الذى يحاول
أصحابه الكشف عن القواعد والمبادئ التى ينبغى أن يترسها الفنان في
إنتاجه والناقد الذى فى تقديمه . والمتذوق فى تذوقه . وذلك فى حدود دور
كل منهم حتى تعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم تدرس
طريقة تأثير هذه الآثار الفنية فى المجتمع . فمجال البحث هنا هو عقل
الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر فى إبداعه والأذواق التى تميز عصره .

وإذن فلدنيا خطوتان . الخطوة الأولى : نجدها في عالم الجبال التحليلي وهي التي نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية ، والخطوة الثانية نجدها في علم الجبال المياري وهي التي نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساساً لـ "حكايتنا الجمالية".

ولكن كيف تصل إلى هذه القواعد والمقاييس ؟

كلنا نعرف أن الجبال إما أن يتعلق بأمر أي بفعل أو بعاطفة أو بعقلي . ولا تخرج صفة الجبال عن هذه الأشياء . ونعرف أيضاً أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصحبه نشوة جمالية وعلى هذا فعند القائلين بذلك نجد الإحساس باللذة أو بالألم أو صوراً الإحساس الجمالي . ولكن لا تتفق مع القائلين بهذا الرأي ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على إحساس باللذة أو بالألم ، بل يقوم على تخدش خالص للشعور - فهو صرخة فعل الفنان . أما اللذة فإنها قد تحدث كآثر حسي لاحق لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة الأولى في تذوق الجمال والحكم عليه - وهي الحد الأدنى للشعور الجمالي - تتمثل في الشعور بالراحة التي تعترى النفس حينما نشعر بأن نمتة انسجاماً أو تنسيقاً في موضع ما . ثم تأتي مرحلة ثانية وهي التي نحكم فيها على الشيء بأنه جميل وهذه المرحلة متوسطة في تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه . وتأتي بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشيء أجمل من الآخر ، ثم تأتي مرحلة رابعة نحكم فيها بأن هذا الشيء رائع أي أف جماله قد فاق كل الحدود ، هذه المرحلة تثير فينا نوعاً من الهزة العميقة بحيث نتشقى في أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق .

تذوقنا لمثل هذا الأثر المرائع . فالروعة في الجمال ترتبط بأعمق تقسية
للعنوق وتدفع به إلى موجه عارمة من الانفعال تكون أساساً لتقويمه لهذا
الشيء وحكمه عليه بأنه بلغ حد الروعة . أما إذا كان الشيء موضوع
الحكم رائماً ومتصلاً بأسباب الأزلية والخلود أى أنه يفوق الحدود المتصورة
للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليّه تقديراً
وإجلالاً قاننا لا نحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال إلى جوار
الروعة (١)

(١) يورد شارل لالو - عالم الجمال النفسى - جدولاً للمقولات الجمالية
البعثة ، ويحصرها في تسع مقولات من حيث نسبتها إلى قواها الرئيسية
الثلاث : العقل والارادة . والحساسية أما العقل فإن نشاطه الجمالى ينصب
على إدراك العلاقات الكامنة بين موضوعات الإحساس وأما الإدارة فإنها قد
تتجه إلى نشاط حر . أو قد تخضع لتحكم القدر . وأخيراً الحساسية الجمالية
وهي تأثر ملائم يمتد على الرضى ويزيد من حيوية الفرد والجماعة ،
وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة التناسق أو الانسجام
harmonie التي هي عكس الحكيم الجمالى والانسجام أما أن يكون متحققاً
possédée أو يكون مطلوباً cherchée أو يكون مفقوداً perdue
فإذا كان الانسجام المحقق موضوعاً للعقل فإن مقولة الجمال تكون في
هذه الحالة لفظ « جميل » beau ، وأما إذا كان مطلوباً وموضوعاً للعقل
أيضاً فالمقولة هي « سام » sublime وأخيراً إذا كان مفقوداً فالمقولة

==

(روحى) Spirituel

هذه هي صورة من صور التقويم الجمالي وتليها صورة من صور التقويم في ناحية القبح ولستنا بعداد الكلام عن هذه الناحية .

== وأما إذا كان الانسجام موضوعاً للنشاط الإرادي إيجاباً أم سلباً فإن
فإن المقولات ترتب على النحو السابق فيكون لدينا « جليل » أو فخم
« تراجمي » . « كوميدي » . وأخيراً فإن الانسجام موضوع الحساسية
ثلاث مقولات هي « لطيف » أو « شيق » . « درامي » . « ساخر »

ويصبح لدينا إذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهي : جليل .
وجليل أو فخم ولطيف . وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين
الاجزاء والكل المركب منها . أي النسبة المعبرة عن الانتزاع في الموضوع .
فيقال مثلاً عن المعبد اليوناني أنه جليل وعن العصر الفرعوني أنه فخم وعن
المسكن الذي يبعث على الانتشراح أنه « لطيف » وتحقيق الانسجام بالنسبة
للشيء الفخم إنما يعد انتصاراً للإرادة على مقاومة المادة، وإظهاراً لسيطرتها
على ذاتها وعلى الأشياء .

راجع شارل لالو - المرجع السابق ٩٠ وما بعدها .

Tableau des neuf . principales categories esthetiques .

وتوجد صيغ أخرى غير هذه المقولات اتسع ولكننا تعبنا أو
أشارات رمزية وبعضها يتضمن عناصر جمالية . ومن أمثلة هذه الصيغ -

Pittoresque, plastique, monumental, poetique, theatral roma,
nesque, lyrique, pathetique, hierarchique, musicale, joli,
charmant, ridicule, caricatural, plaisant de caractere, etc.).

هذه الصور المختلفة التي عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كيفية لا كمية . ولهذا فأننا نصدر عليها أحكاماً ذات طابع كيفي تعبر عن الشدة لا عن الكم . ومن ثمة فأننا لا نعتز بأى محاولة لوضيغ مقاييس حكمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة . ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أى ظاهرة كيفية . وحكمنا على المنهج الوضعي هو نفس الحكم الذي ذكرناه على المنهج التجريبي من حيث أنها لا يصلحان لدراسة ظاهرة الجمال ، وشروط التذوق وعوامل الإبداع الفني .

٢ - المنهج الوصفي

نرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن تحكم على الشيء بالجمال أم بالقيح . فذلك أحكام قيمية فارغة لا معنى لها ، بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم ، ونجد عند سانت بوف Sainte - Beuve الناقد الفرنسي المشهور محاولة للنقد الأدبي تسم بهذا الطابع الوصفي ، فكأنه يصنف تاريخاً طبيعياً للعقل ، والتاريخ الطبيعي لا يتضمن أحكام القيمة فهو يصف الطواهر والموجردات ويصفها ويفسرها ما أمكن ذلك ، وليس من اختصاصه أن يضح لها قبحاً أو يجعلها موضوعاً للتقدير الجمالي ، ذلك لأنه علم وصفي نظري يعرض ما هو موجود وليس معياراً لابتدائي ما ينبغي أن يكون .

وقد ظل تين Taine أيضاً أن علم الجمال لن يصبح علماً معترفاً به في

المستقبل إلا إذا تخلى عن أحكام النيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين
وإلى « التفسير » كما هو الحال في علم النبات مثلاً .

جدول المقولات الجمالية

Harmonie (متقود)	perçue (مطلوب)	cherchée (متحقق)	perçue (الأنسجام)
Intellectuelle (عقلي)	Beau	Saturne جميل	روحي Scrituel سامي
Affective (إرادي)	Gracieux	Tragique جليل	Génique تراجمي
Active	Gracieux (حسي)	Dramatique	Humoristique ساخر
لطيف أور شيق			

فعلم الجمال في نظر (تين) يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية
من فوائده ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان (أي الإنسان والمكان والزمان)
إذ أن كل عمل فني يخضع لدراسة علمية وصفية من ناحية الجنس الذي
أنتجه - والبيئة التي أنتج فيها ، ثم العصر الذي تم إبداعه فيه . وتترتب
الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث . لا من حيث الجمال أو القبح ،
بل كما يرتب عالم الأحياء الكائنات من فقريه ولا فقريه إلى غير ذلك .

د - المنهج الدجماطيقي والنقدي :

وإذا كان أتباع المدرسة الوصفية قد أغفلوا الأحكام النوعية ، واستهضوا
عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية ، فإن المدرسة الدجماطيقية القديمة قد
وضعت مثلاً أعلا تحكم به مقتضاها على الأثر الفني بالجمال أو بالقبح ، وكان
أولادها هو أول من وضع مثلاً للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة ،

ويحدد مدى ما فيها من جمال يا قياسي إليه . أما كانت Kant فانه يضع مثلاً أعلى أولياً *apriori* أخلاقياً وجمالياً . يطبق على الأشياء . ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند (كانت) هو في صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادئ الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهي الأشياء الجميلة ، فلا يوجد حسب رأي كانت - علم يدرس ما هو « جميل » بل العلم يتوفر على دراسة مبادئ الذوق الأولية . ولكن هذا لا يمنع من قيام علم يصنف العنون الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فافئنا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلاً أعلى ثابتاً كاملاً البناء . بينما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالي .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلاً أعلى متحركاً وأكثر تلقائية وجدة . لأنه يتجدد في كل لحظة من لحظات حياتنا . ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر . وهو الوثبة الحيوية الخلاقة *élan vital* . وبذلك انحل المطلق المثالي الدجماطيقي ، وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبرو والو *Beileau* و *Brunetière* ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطوراً وتجديداً مستمراً وليس عقيدة أو موقفاً ثابتاً جامداً .

هـ — المنهج المعيارى

إن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد . وهذه المقاييس توضح ما ينبغي أن يكون عليه الفنان المبدع في إنتاجه الفنى وما ينبغي أن يكون عليه الناقد والتذوق في فهمه للآثار الفنية وتذوقها . ويتعبد المنهج المعيارى في علم الجمال الوصفى بالزمان والمكان والجنس - كما

ذكرنا - وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجاربي أو وصفي ، ذلك أن المعيارية في فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تغطي الزمان والمكان وتتحرر من الظروف والأحوال المعينة ، أما المعيارية في العلم الوضعي فهي نسبية .

ويقوم المنهج المعيارى على الربط بين مافى المنهجين السابقين من نواح إيجابية ، فيستغیر من المنهج الوصفي نسيبته المنهجية المنظمة ، ويعارض رفضه للقيم . وكذلك فإنه يستقي من المنهج الدجاطيقي تسليمه بالقيم ويرفض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى . . .

وكان (فوننت) wunet هو أول من أطلق هذه التسمية أى والمنهج المعيارى ، على دراسة القيم ، إذ أنه وجد أن ثمت علوماً إنسانية ثلاث هي : المنطق والأخلاق والجمال . وأن هذه العلوم تدرس فيما ثلاث هي : الحق والخير والجمال على التوالي ، وبينما تكشف العلوم الأخرى عن القرائن الطبيعية وتضع أحكاماً واقعية أو تقريرية . نجد أن هذه العلوم الإنسانية الثلاث تضع معايير أو أحكاماً تقويمية .

ومن ثم فإن علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو أذواق العصر ، فإن ذلك يدخل في دائرة تاريخ الفنون . بل يجب أن يتجه إلى وضع معايير هذا الذوق . ولكي تصاح هذه المعايير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس أى على السك الإعجابى ثفالية المتذوقين كما رأينا في مجال علم الجمال التجريبي . ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وخليفة معينة ، فالشىء يعتبر عادياً أو خلوياً Normal إذا أدى وظيفته ،

أما إذا فشل في تربية الوظيفة الخاصة به فإنه يعتبر شاداً ، ومن ثم فإن العمل الفني يكون له قيمة سوية . أى يكون جميلاً عندما يؤدي وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق الانسجام أو يطلبه ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراء أو يطهرها أو يتسامى بها . أو بمعنى آخر يتابع السير في مرحلة من مراحل التطور التاريخي للحياة الإنسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة . وقد يكون له في مواجهتها موقفاً سلبياً . فيتحدى تشبثها بالبقاء .

فوظيفة الفن — كما نرى — وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها إخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف تقنية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفني شاداً أو غير سوى إذا لم يحقق أياً من الوظائف التي ذكرناها . ولكن البحث العلمي عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفني ليس بالأمر اليسير . فيجب إذن الإكتفاء بوضع « المتوسط » نقيس به العمل الفني السوي ويكون في نفس الوقت علامة على سلامته وتمام انجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أذواق عامة الناس ، وليس على أذواق الصنفوة . ولهذا فإن المثل الأعلى للجيل يعلو هذا « المتوسط » ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلي le normal futur . أو أنه موجه إلى الأجيال القادمة . وعلى هذا فإنه يمكن القول بأن العمل الفني الذي لا يلقي استحساناً من عامة الناس . أى الذي لا يخضع « لمتوسط » أذواقهم يكون سابقاً لعصره ، فلا يفهمه إلا القلة ، وسيكون له تقديره المام عند الأجيال المقبلة ، وذلك كآثار بوداير ونيتشه وباخ ورفاجنر ، إذ

هي أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موزع إستحسان الجمهور.

و — المنهج التكاملى :

ومع هذا فاننا إذا قصرنا الأحكام الجمالية على التقييم السوية أو المثالية فان الدراسة الجمالية تصبح فرعاً لمعلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آنية أو مستقبلية إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبي لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فان العمل العنى هو التركيب الفوق الذى يعلو على هذه التركيبات المتغايرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأولية للموضوع الجمالى ، ومن ثم فاننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريع وغيرها فى تقدير قيمة الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصنعة ، والذى يتصف بالإبهام والساحرية والعبقرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية المتغايرة لها كفاءاتها الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التى يتألف منها العمل العنى ، وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فان العمل كله بوصفه « كلا شاملا » له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .

الفصل السابع

الفن كميدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان المصعب الذي نرصد في رعاياه أبعاد التجربة الجمالية . فإنه من الضروري أن نكشف عن حدود العمل الفني وأن نوضح الخصائص التي يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى .

أولاً - المميزات الخاصة للعمل الفني :

إن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضاً على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى . فالرسم مثلاً والنحت ليس كل قمتها مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليداً للصور الحية ، إذ لو صُح هذا لأخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الحية ، إذ أن مجهود الرسام أو المثال حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التي تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف . (ولو أن تمت أنجاسها مبعصراً يرى أصغابه في الصور الفوتوغرافية عملاً فنياً جميلاً وذلك من حيث الزوايا التي تلتقط منها المناظر ومن حيث اختيار مواقع الظلال والاضواء وأنمكاساتها) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليداً مخلصاً أميناً . ولا يرسم الأشخاص كما تنطبع صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير . ولكنه يدخل من بشخصه وبذاته فيما يرسمه . فإذا رسم صورة «سقراط» مثلاً فإنه لن يرسم سقراط الذي يشاهده الناس يومياً . بل يرسم «سقراط» كما يحسوه هو أو كما يرد أن يراه . بحسب أسلوبه الفني . وأنسياً مع ألوان شعوره

الخالص . وإذن فنستطيع القول بأن الصور التي يرسمها الفنان تكون أكثر اقتراباً من نفسيته هو . وليس من موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة بل العمل الموسيقي هو خالق وأبداع قائم أولاً وأخيراً على ذاتية الفنان التي هي النبع الصافي الذي ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقي . فالفنان الحق لا يسمح لآلية أو لأي جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم في أسلوب أدائه . بل هو الذي يتحكم في الآلة ويوجه اللحن بربطه بخلجات نفسه . أما السلم الموسيقي والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهي مجرد عوامل مساهمة قد لا تؤثر كثيراً في الخلق الفني ولا سيما بالنسبة للإنتاج الموسيقي الخصب .

وعلى الناقد الفني في ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الإبداء الموسيقي بوحده ، أي إلى الأسلوب الموسيقي ، بل عليه أن يتجاوز هذا السطاق ، وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التي يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الأداء ، وكذلك الناقد في ميدان الشعر . يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبي التاريخي فحسب فان ذلك يحول بين المتذوق وأستجلاء الصور الفنية الفريدة التي كانت ماثلة أمام الفنان في لحظات إبداعه الفني .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية في العمل الفني فافئنا مع هذا لا ننكر ان الكثيرين من ذوي الحنق والمهارة قد انتجوا أعمالاً فنية جيدة الصياغة اعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة

التعبير وبراعة الاقتباس فحسب . ففي الشعر مثلاً قد يعجب الناس بهجولة اللفظ وجرسه في الآذان وقد يعجب الناس برجاحة عقل الشاعر وصدقه وقدرته على صنعة الخنك والامثال واستعمال المحسنات البديعية والاستعارات المختلفة وتحري إشراف الديباجة وجدة المطلق وبراعة الاستهلال وجميع صور الصنعة الأخرى - إلا أن جميع هذه الأمور وإن عدها العرب من مستلزمات الشعر الجليل في نظرهم - إلا أنها في واقع الأمر إنما تأتي في المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التي هي موضوع الخلدن الجمالي ، وهذا ما غفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عن إثباته . فالصياغة قد تثير إعجاباً في نفوسنا ولكنه إعجاب يأتي نتيجة لتصديق زعيمها في الآذان : وقد يكون تأثيرها تأثيراً حسيّاً موقوتاً فما هي إلا ذبذبات طرب تنقضي بانقضاء سماعها - أما العصور الشعرية فإن تذوقها والإعجاب بها لا يقف عند حدود الإحساس الموتوت ، بل ينفذ إلى أعماق النفس ويتخلل ذائبة المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق في نفسه طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيراً بالستزام السيمتريّة (التماثل) أو إحكام الزخرفة أو تليق الألوان أو إبراز مفاتيح الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكرن أهتمامه موجهها إلى الدقة والإخلاص في إبراز حدسه الأصيل للصور الفنية ، وتسجيل التجربة الحيوية التي يعاينها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانساني

الأخرى :-

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه يختلف أساسا عن أوجه النشاط الإنساني الأخرى .

١ - قالن ليس فلسفة : إذ إن الفلسفة تتناول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي ، ولكن الفن يقوم على « حدس » مباشر للوجود بطريقة مفهومة الأسلوب الفلسفي . إن الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان في صورة اتصال مباشر . يعلم على الصيغ المنطقية ، فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والعقل لكي تقيم مذهبا معيننا نجد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور في حيويتهما الدافقة والوانها وحاملها الشعوري والزمني والمكاني . وبمعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد . وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : « بينما نجد أن العقل يحلل ويشرح مستوقفا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويتها دون أن يستوقفها ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التي يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية في الفن . فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيل الحيوي الذي انبثقت خلال التطور الإبداعي دون أن يفصل هذه الوحدات عن روابطها السابقة واللاحقة . إلا أنه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص في سير أغوار هذا الواقع دون أي تدخل من جانب الشخص القائم بالحدس في تكوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصي ، بل يكون رائده الإخلاص والدقة والأمانة في رصد ذبذبات الواقع الحي عن طريق التجربة الحدسية . أما

الحدس الفني فانه وإن كان يتناول الواقع في حيويته أى الصور في تمام
أكملال نبضاتها وألوانها الحية . إلا أنه يحمل لها حاملا شخصياً ذاتياً بآئى
من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للآخر الفني .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائماً بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقي ،
إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقة الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلي
الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفني نسميه
منطق الحس وهو الذى نعنيه من كلمة « استيتيك Aesthetics » .

وإذا كان الفن منفصلاً عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب . فإنه
مع هذا قد يداخل مع الفلسفة فيعبّر تعبيراً عبقرياً عن الفكرة . الفلسفية كما
هو الحال في المذهب السريالي ، فالسريالية في فن الرسم مثلاً - وهى أسلوب
طريف يتجاوز الواقع الملموس - يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض =
أوفيا يشبه النمط الأسطوري - عن عالم الرؤى والأحلام . وأستجلاء خبايا
العقل الباطن والخواطر المكبوتة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنه
الفنان السريالي قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها
البارزة ويخلع عليها طابعاً سيكولوجياً معيناً وتكويناً رمزياً غامضاً بعيداً عن
عالم الواقع . ولكن العلاقة التي بين هذه الرموز وبين ما ترمز إليه ليست
كالعلاقة بين الفكر واللغة . فبينما نجد أن اللغة - كأداة للتفاهم الاجتماعي -
قد اتخذت صبغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها صمة إجتماعية من
حيث أنها لغة الجماعة معينة أنفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل
فرد من أفراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف إليه - بينما نجد هنا
بالنسبة لعلاقة المفكر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للآخرين .

ويجعلنا نثق إلى حد ما بأن أفكارنا سيعمل بأمانة إلى أذهان الآخرين لنقننا في صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معاني - نجد من ناحية أخرى أن الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالي عن الرؤى المجردة ، فالرمز السريالي الذي يستخدمه الفنان للتعبير عنها إنما هو وسيلة شخصية محتمة لا أثر للموضوعية فيها . . . هو أداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته ، ولهذا فإن التلاقى بين الفلسفة والفن في هذا المذهب يستند أساسا إلى التجربة الشخصية والمعاناة الفردية والتأمل الذاتي اللاشعوري وليس إلى المنطق العقلي والفكر المجرد . ومن ثم فإن اقتراب « الفن السريالي » من الفلسفة لا يعنى أكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو مجال يدخل في نطاق البحث الفلسفى . وإذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا - وهى الموضوع الأثير للفلسفة - فإن الرمزية أيضا تسير في نفس الطريق الذى سلكته الفلسفة أي أنها تستمد موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد . فترمز إليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذى تخترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، و قمة الجبل الناجى ترمز إلى السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة قد ترمز إلى التزامت الدينى والأخلاقى الح . . . وعلى هذا فعلى الرغم من استخدام كل من الفن السريالي والرمزى لموضوعات الفلسفة إلا أنها لا يمكن أن يدخلوا في نطاق العمل الفلسفى . فالفن ليس فلسفة .

٢ - ولعلنا نتساءل أيضا عما إذا كان (الفن يعتبر تاريخيا) أى أن يكون فى أصله أداة طبيعة لمادة التطور التاريخى والأحداث المتتابعة على مسرح الحياة الإنسانية ؟

والجواب بالنقي، فالفنان لا يشترط فيه ان يكون مؤرخاى ان يكون امينا فى سرد الحوادث التاريخية ، بل له ان يصور التاريخ كما يراه وله ان يصبوغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انمكسات هذه الأحداث وهذه الشخصيات على ذاته، فحينما كتب شوقي مسرحية (كليوباترا) لم يكن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية فى دقة . بل عنى أكثر من هذا بإبراز شخصية كليوباترا كما يحسن بها هو : كنموذج شخصى ترتبط به صور فنية متعددة تمكس أضواءها على الحوادث فتراهى له فى لون خاص ، وليس كما حدث فعلا فى التاريخ . بل لقد عنى أيضا بإخراج هذه الصورة الفنية - وهى القصة - مكتملة المنظر بحبكة فنية بحيث تنتهى إلى نتيجة تحمل مشكلة القصة ، هذا بالإضافة إلى ادخال قدر من الفكاهة واللمح لكي تسهل متابعتها ولكي تكون اداة للترويح عن النفس وإلى توجيه النظر إلى طبيعة او نسق غير مألوف . وكل هذه امور لا يمكن الإدعاء بأنها ذات صبغة تاريخية او انها حدث بالفعل فى حياة كليوباترا .

وإذا فهم الفنان ليس التسجيل التاريخى ، بل هو الخلق الفنى ، وإذا كان النقد التاريخى يحاول التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع فإن الفنان لا يجهد نفسه فى ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع او صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الخدس الجمالى للصور التى تنبع من اعماقه .

وعلى الجملة فإن النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخى فى العمل الفنى كما هو الحال فى (مسرحية كليوباترا) مثلا إذا ان ثمت اختلافا جوهريا بين عمل الفنان وعمل المؤرخ .

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحلل تماما من كل الحدود التي تفرضها الوقائع التاريخية . فلا يمكن لقصصى مثلا أن يصور العاغية فيرون في صورة خكيم مصلح يتطوى قلبه على الخير ، أو يخرج لنا نابليون في صورة جبان مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما (١) فالعمل الفني الذي يستمد مادته من التاريخ وإن كان لا يجب أن يكون مطابقا للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام للمفهوم التاريخي .

٢ — هل الفن علم طبيعي ؟

ليس الفن أيضاً علماً طبيعياً إذ أن العلم الطبيعي يهتم بجمع الحقائق وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أى أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن قوانين سيرها في الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضى فانه يستخدم منهج البرهان القائم على البديهات والمسلّمات الرياضية . أما الفن فانه لا يستخدم التجريد أو البرهان كمنهج ولا يخضع للقروض أو للتصنيف العلمى ، بل هو يتبع من ذاتية الفنان المتعاطلة مع الموضوع . ونقصد بقولنا إن الفن ليس علماً طبيعياً ، أن نبين في جلاء ووضوح أن العمل الفنى أبعد من أن يعد مجرد محاكاة للطبيعة . ففى الرسم مثلاً لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كآلة التصوير التى تلتقط المناظر كما هى وفى أدق تفاصيلها . بل إن الفنان فى

(١) وقد أخرج مؤخراً أحد الكتاب فى مصر مسرحية من هذا النوع عن «مأساة الحلاج» أظهره فيها كصالح إجماعى عظيم ضارباً عرض الحائط بكل ما أحاط بشخصية الحلاج من وقائع تاريخية ودينية وصوفية لا تغيب عن أنظار الباحثين .

هذه الحالة هو الذى يسبغ طابعه الذاتى على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد إخلطت بذكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة . وعلى الجملة فان المنظر الطبيعي الذى يشكله الفنان فى لوحته يكون حيثئذ نتيجة لخدس جمالى تابع من أعماق ذاتيته وقد يختل فيه بعض الحقائق الطبيعية . وقد يظهرها بطريقة تخاف ما هى عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى هذا كله إلا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الخدس الجمالى للصورة :

٤ — وكذلك فان الفن ليس عملاً يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل الدائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى انتقالاً سريعاً لتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية غير الهادفة والتي تقصد فيها الإحداث والحركات لذاتها . إلا إذا كان العمل الفني يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ — ليس الفن مباحراً للاتفعالات الموقوتة التي تعرض للانسان،

فالفنان كالشاعر مثلاً لا يفعل مباشرة أمام مرئيه ما كان يبغي أن يخرج أو يفهمه إذ أن هذه تكون فى العادة ردوداً سريعة على المواقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الانفعالات . والفنان الأصيل يحذر من أن ينساق وراءها إذ هو يجهل فتفاعل صورته التي يحدسها مع الاتفعال المحيط بها . فيصدر عن الفنان تعبيراتى رائع ، قد يكون ألياناً متناقضة أو لحناً موسيقياً جميلاً أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصنعة الفنية وأسايلها .

وإذن فالفنان قد يستجيب للاتفعالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد منبدر ردود تلقائية دون وعى كالصراخ أو الضحك السريع

بل هو يحول الاتفاعلات إلى تعبير فنى ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلى والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الاتفاعلات المباشرة وهى ذات صبغة شعورية بحتة - والعمل الفنى الذى يقوم على الحدس الجمالى هو أننا نضيف إلى العامل الشعورى أى الاتفاعلات عاملا عقليا أساسه التأمل ، ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تأكر واقتباس وتخيل وإضافة وحذف وإبتكار وكشف إلخ . وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا النحو يحرقنا من العواطف والاتفاعلات المباشرة ، أى أنه ينطوى على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس . ولهذا فان الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص لتكون عاملا مساعدا فى الوصول إلى حالة التطهير ، وكان الفيثاغوريون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحى ، وكذلك فان الموسيقى مثلا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسى .

ويتميز التعبير الفنى بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر فى الناس فى كل زمان ومكان فيحدث لهم حزنا أو ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو تقاعسا ... إلخ وقد يخلد ، بينما نجد أن الاتفعال الوقتى المباشر ينقضى أثره بانقضاء زمانه ، فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت غملا فنيا أصيلا تبقى عالقة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة دون كيشوت وهى ممارسة فنية للخير المثالى . فرغم سذاجة البطل والسخرية التى نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة فهو يندفع ليصارع الطاحونة مثلا وغير ذلك مما يثير الضحك والسخرية فى نفوسنا رغم هذا كله فان تمت ممارسة فنية رائعة لعرض صورة من النماذج البشرية المثالية فى سياق فنى محكم ، وينطبق

هذا أيضا على مسرحيات نجيب الريحاني فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية النقدية إلى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفيهية ، إذ أنها تشتمل في الغالب على نقد شديد للحاكم والناجر وصاحب العمل والمحامي ولأصحاب المهن على اختلاف طبقاتهم وتنوع حرفهم . وليست الملهة وحدها هي التي تبنى وتخلد إذا كانت عملاً فنياً أصيلاً . بل إن هذا ينطبق على الفن التراجيدي أيضاً فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير في نفوسنا الحب أو الكراهية لشيء ما فربطاً به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما بعد . ومع هذا فإن (المأساة) التي تثير في نفوسنا الحزن والألم فحسب دون إنطوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لا تعتبر فناً أصيلاً . وهكذا أيضاً فإن الملهة التي تقوم أصلاً على إثارة الضحك والفرح فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل الترفيه المرفق عن النفس والموقوت بزمان صدوره ونحن إذا استعرضنا ما شاهدناه من تمثيلات مضحكة نجد أن من بينها ما بقي له أثر في نفوسنا رغم مضي مدة طويلة على مشاهدته أو قراءته والسبب في هذا أن العمل الأول كتب له الخلود لأنه يقوم على حدس فني لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاد فأصبحت عملاً ممتازاً كما هو الحال فعلاً في رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برناردشو) ذات النقد اللاذع الساخر .

٦ - ليس الفن خطابة أو تهذيب :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا إليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية

أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية ، فهو أن يكون بهذه الصفة فنا خالصا إلا إذا كان ممتزجا بمشاعر الفنان وصادرا عن أعماق ذاته . ولا تخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لا يمكن أن تعرف بصيغتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن حس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تحتاج جوانبه فيندفع في فصاحة وفي زلاقة تعبير . أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى أمر سياسي أو ديني ... إلخ كما يحدث في الاجتماعات السياسية أو في حلقات الإرشاد الديني أو التهذيب الأخلاقي فإن الخطيب في هذه الحالات لا يمكن أن يسمى فنانا لأنه إنما يعبر عن حقائق فلا ينطوي تعبيره على خالق أو إبداع فني لصور جمالية إلا إذا اعتبرنا مجال الأسلوب وقوة التأثير الخطابي نوما من الفن الخالص ونرى أن كثيرين من الفنانين يستخرون من الخطابة والشعر الديني ققوليتهم بقولهم إن الأشعار المقدسة مقدسة حقا لأن أحدا لا يلمسها ، أي أن أحدا لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هي تعبير عن تصوير لقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف من الشراب أو الرجاء .

ثالثا : علاقة الفن بأنواع النشاط الانساني الاخرى :

لا يمكن في الواقع فصل النشاط الفني عن أوجه النشاط الملقى الاخرى فليس الشعور الذي يقوم عليه الفن شعورا منعزلا عن العقل بل هو شعور يجتاح العقل بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فإن الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر ، وإلا كان فنه نوما من الانطباعات الخالية من أي محتوى .

وإذن فليعمل الفن لا بد أن يكون أساسه الشخصية الإنسانية الكاملة ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فى الشعور الخلاق، لذلك فإن مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الأخلاق أو فى الضمير الخلاق أساساً للفن ، وقبلة نوافق نحن على ما يذهب إليه أتباع هذه المدرسة حينما يربطون الأخلاق بالجمال أو معنى آخر يطابقون بين الخير والجمال .

ومهما يكن أمر هذه النظرية . والنظرية المعارضة لها ، إلا أنه من الامة يمكن أن يكون الفنان ذا حسن مزهف يشعر شعورا واضحا بمعانى الخير والشر والفضيلة والبرذيلة ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على أنه تحيز لطرف منها ضد الآخر أو أنه ينتصر مثلاً لمعانى الخير والفضيلة كما تراها المذاهب الاخلاقية المختلفة . والفنان إنسان حر طليق لا يقيد أى عرف أو منفعة ولا ينساق بفته وراء أى من هذه المعانى وليس الفنان أيضا مطالبا بأن يتصف بشئ من هذه الصفات فلا يجب أن يكون قديسا يكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النيك والقداء الدينى بل نحن نرى على العكس من ذلك ، أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس الحالات التى يصنعون بها ، فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعا من التعويض النفسى من عقدة النقص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وحود النشاط العقلى الاخرى بل العكس هو الصحيح . وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكي تظهر ولكى تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة (الخط) - فالخط أثر فنى بديع نصفه بالجمال أو بالقيح . وهو أيضا أداة إجتماعية أساسية للتناهم بين الناس ، فإذا كان هذا

الخط منظوقاً أى شفويًا فإنه يصبح أداة للجدال والمناقشة والاتصال اليومي بين الأفراد والجماعات وكذلك فإن الخط مكتوباً أو مقروءاً أداة لنقل العلم والحضارات عبر الأجيال وكذلك الغناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة بما عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة في أسلوبها الفني ، على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الإنساني ، ففي كل ناحية من نواحي النشاط الإجتماعي يدخل الفن لكي يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه من آثار النشاط الإنساني ، وكذلك فإن الفن في المجتمع كما يقول ريد Read في كتابه « الفن والمجتمع » :

هو « همزة الوصل بين الناس في المجتمع » .

كما أن التقدير الجمالي لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ويشجع التوافق والتضامن بين الناس ، فالتفاق الناس في الحكم على أغنية ما في مجتمع معين بأنها جميلة، هذا الإتفاق يدعم قوى التماسك الإجتماعي في المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك في مواقف خاصة .

والخلاصة أن النشاط الفني لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه النشاط الإنساني الأخرى على الرغم من أن الظواهر الفنية — كما قلنا — ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذي لا يسمح لأى تيار آخر خارج ذاتيته بأن يسرق إنتاجه الفني النابع من تلقائيته الخصبية .

الفصل الثامن

تفسير الظواهر الفنية أو مشكلة الابداع الفني^(١)

تبين لنا إذن من دراستنا لعناصر العمل الفني أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير ، فما حقيقة عملية الخلق التي تلد أثرأ فنياً ، أو بمعنى آخر كيف تفسر ميلاد العمل الفني ؟

١ - نظرية الإلهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحي من عالم مثالي فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون^(٢) . قاله إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون الإلهي ، أو هو من قبيل الوجد الصوفي ، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوو حسن سرف مشبوب العاطفه . ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم في مزاجه وفي سلوكه ، وهو لا يعدو أن يكون أحد القوابل السلبية التي تنتظر أنهار المطر أي الإلهام دون أي تدخل إيجابي من ناحية الذات ، فلامارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : إنه لا يفكر على الإطلاق ، إنما أفكاره هي التي « تفكر » له ، وقد أشار جيته إلى أنه حينما كتب آلام فرتر لم يبذل أي

(١) راجع المؤلف القيم الذي أخرجه الدكتور حلمي المليجي عن « سيكولوجية الابتكار » فهو يشتمل في قسم منه على دراسة تجريبية ممتازة لظاهرة الابداع الفني .

مجهود شعورى فى تدبيرها اللهم إلا الإنصات المريف إلى هواجسه الباطنية، وكذلك ما ذكر عن شوبان من أن الإبداع الفنى عنده كان تلقائيا سحرىا يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول كولزديج من أنه يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحورا والشعراء جميعا يتكلمون عن شياطين الشعر وكيف أن كل شاعر أسير لشيطان خاص به فالننان إذن أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول نيتشه . هذا هو موقف مدرسة الإلهام والعبقرية فى تفسير الإبداع الفنى ، ويبدو أن النزعة الرومانطيقية فى الفن كانت هى المسئول الأول عن المبالغة فى هذه الناحية والاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور . على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هى بطبيعتها أقل الفنون إستسلاما لهذه النزعة لأن أصحابها يهررون أنهم أستمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس .

والذى يجب أن نشير إليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانطيقية يتناسون أن الفن وإن كان إشكالا شخصيا إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفنى السائد الذى هو حصيلة الحضارة والمجتمع فى تاريخها الطويل .

٧ - النظرية العقلية :

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل ، فإن العقليين قد ذهبوا إلى أن العبقرية فى الفن لا تمارض العقل مطلقا بل هى فعل بصرى مستنير يحققه عقل ناضج وأغ قد أمتلك زمام نفسه ، وقد انتقد دى لا كروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى أنه ليس

حقيقة أن الخلق الفني يقوم على ما يشبه الوجد الصوفي أو الحدس الديني أو الإشراف الإلهي ، وليس هو نوعا من الاجترار اللا شعوري كما ادعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ واع وتمثل ناقد ، وإداة مضادة . وليس في مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أي عمل فني بدون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام

ونمت صورة أخرى للموقف العقلي في تفسير الإبداع الفني . حيث نرى (كانت)^(١) يرجع العمل الفني إلى قوانين وشروط أولية *apricri* سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يتجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية وهو يشير إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفني وهي . الكيف *qualité* أي تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم الكم *quantité* أي عدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة أو اتساق الكيف ويسمى أيضا بالكم الأعجابي ، فالأثر الجميل يحمل في ذاته قوة انتشاره ويمم الإعجاب به عند الناس . ثم الترابط *relation* أي كون العمل الفني غاية في ذاته أي ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفني لا غاية له غير ذاته ومن هنا تلتقي الصفة النفعية ويتحقق إخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها وأخيرا الحالة التي عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفني *moralité* وذلك يعني أن الحكم الجمالي ينصب على واقعة يحدث في التجربة وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعيا بافتراض وجود إحساس مشترك

فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة . وهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأمر المطلق الذى يشبه إلى حد ما الأمر المطلق في ميدان الأخلاق . ولكن هذا الأمر ليس أوليا مطلقا كما هو الحال في الأحكام الرياضية والطبيعية :

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفنى تجعل من عملية الإبداع الفنى فعلا صادرا عن قوانا الإدراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك فإنها تعتبر شروطا لحكمتنا على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح وهى شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية بمعنى أنها تطالب بتفكيرها أو تطبقها ، وتمثل فنا عقليا مجوعيا . وبهذه الطريقة يفسر (كانت) موضوعية الأحكام الجمالية .

٣ - النظرية الاجتماعية :

فإذا ما انتقلنا إلى المدرسة الاجتماعية نجد أصحابها يبحثون عن « الدور » الذى يضطلع به المجتمع في العملية الإبداعية وكان تين Tanie أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية في ميدان الفن ، فهاجم الأحكام المعيارية وقال إن الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن ، وكذلك فإن المثل الأعلى في الفن لا وجود له عتده ، والفن بحسب رأيه ليس إنتماء فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعى ، والمعايير الفنية ماير حضارية ذات أصل إجتماعى والصنعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة ، وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفنى بمثابة شهادة ب نجاحه ، وإذن فالقيمة الفنية إجتماعية أى أنها بحاجة إلى شهادة الجمهور أى المجتمع ، والفنان ليس كائنا

منعزلا عن المجتمع ، بل هو كأن اجتماعي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحتى إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فإنها لا بد من أن تستند إلى تيارات سلفية معارضة تسرى في المجتمع وتشجع على الرد ، كأنها بالنظم العتيقة ، أو ظهور حركة تجديد اجتماعية الخ . فالقطيعة بين الفنان والمجتمع في حال المعارضة تكون ظاهرة دائما . إذ أن الفنان مندمج حتما في التراث الحضاري للمجتمع بالإضامة إلى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية ، والواقع أن كل فترة زمنية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية ، فقاتلوا عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والفن الأوربي الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويأخذ دوركايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارس ، ولا ينبو على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعي أيضا من ناحية أنه يتطلب جهورا يعجب به ويقدره ، وعلى هذا فالفنان في نظر دوركايم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أي عن المجتمع بأسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعوري بل عن طريق الاختيار اللاشعوري وهو ما يشبه الحمل الفني نتيجة للاختصاص الذي تم عن طريق المجتمع ، ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفني يصدر عن الإلهام أو الوحي ما داموا لا يملكون بأيديهم خيوط التأثير الاجتماعي التي تكون في الواقع بعيدة الغور متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة

تتمثل في أن يدخل الفنان على التراث الفني المجتمع تعديلات وتطويرات أو تاليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة في المجتمع ومشتقة من كيانه ، وإذن فالإبداع الفني قائم على :

أ — المؤثرات الحضارية وهي البيئة الطبيعية . والجنس (وهو يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ، ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب — أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكتية الفن) والتراث الفني عبر التاريخ .

ج — الوعي الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

د — النظرية التأثريه أو الانطباعية :

ولكن التأثيرين وقد قامت مدرستهم أصلاً على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم رنوار . وماتيه وسيزلى . مارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى أن العمل الفني لا يمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية ، أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفني بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج وحده ، وأنه شئ فريد ليس كمثل أى شئ آخر وهو يحمل طابعاً أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى مجموعة من الأعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثيرين . فالعمل الفني الأصيل لا تعلوه شمة الائتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضرباً من التحول والانفصال ، وكأنه حقيقة جديدة تماماً على الوسط الفني الذى ظهر فيه فندھش له وتعجب به وكأنه سر يذيعه

الفنان لأول مرة . وليس كما يقول الإبتدائيون إن العمل الفني مشتق من المجتمع ومن تراثه وأنه مأخوذ عن المجتمع فإنه يعود إليه عن طريق الجمهور الذي يرجع إليه وحده تقويم العمل الفني . ويستند موقف التأييد من بهذا الصدد إلى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدما الصبورة المكتملة لعمله الفني قبل أن ينجزه ، ومن ثمة لا يستطيع أحدا أن يقدر مقدما مدى ما يصل إليه العمل الفني من أصالة إذ الأصل في عملية الإبداع الفني هو الشعور بالرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شيء ما لا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أو التنفيذ ، وقبل ذلك لا يمكن حصره في - و قد لا محدود . وفكرة مطابقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولي لعمله الفني فإن ما يتم تحقيقه بالفعل قد لا يتطابق في النهاية مع تصوره الأولي . بل ربما زاد عليه أو نسخه أو مارضه ، ومن هذا يتضح لنا أن الابتكار الفني لا يتم إلا خلال الأداء الفني ، ويقول فان جوخ : إن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على جسيمة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضني والدراسة المستمرة التي هي أدوات الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفني وأستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما ، بل لا بد من الأداء أو التنفيذ إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية .

هـ - موقف مدرسة التحليل النفسي (فرويد) :

وننتقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الإبداع الفني يخالف موقف مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسي . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان . إذ هو في نظرها شخص منطوق على نفسه بقرينة كثيرها

من حالة المريض النفسي « العصابي » وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتفليس عن رغباته الجنسية المكبوتة ، وقد أخذ فرويد « ليونارد دافنشي » مثالا لتأييد نظريته ، فقد كان دافنشي أبنا غير شرعى ، مما دفع به إلى الارتباط بوالدته ارتباطاً زائماً . الأمر الذى فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر . فيما بعد — ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بلامذته والمهجين به ، وقد ظهرت هذه الانحرافات فى أعماله الفنية فى لوحة المونا ليزا مثلاً ، وفى لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكورة بالأنوثة .

فالغنى إذن عند دافنشي لم يكن سوى عملية إغلاء أو تسام بالغريزة الجنسية أو بمثابة منفذ لطاقة الينبؤ وتحويل لها — عن الإشباع الحقيقى وتوجيهها إلى الأساليب المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الإبداع الفنى عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور (١) وما فيه من عقد مكبوتة ترجع فى صميمها إلى الغريزة الجنسية ، ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابي فى أن القدرات التشكيلية (٢) التى لديه

١ — يرى فرويد أن العقد النفسية والانتفعالات القوية لها منافذ أربعة .

١ — أحلام اليقظة ٢ — أحلام النوم ٣ — التهييج العصبى والتوتر الحى ٤ — الانتاج الفنى — ويمثل المنفذ الفنى نوماً من التسامى للمشاعر الجنسية المكبوتة .

٢ — القدرات التشكيلية — مثل الطلاقة . عامل الابتكار . وعامل الأصاله وعامل التخيل وعامل التذكر

تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسمي والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة يتحدّر بعضها من عهد الطفولة « كمعقدة أوديب » . مثلاً وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كما العصابي بل هو يحارل بعرضه والتنفيس عن اليكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير عارويشيز شازل بودوان نظرية فرويد في الخلق الفني اللاشعوري بأنها تصوّر ذلك الاتّجار اللاشعوري الفريد الذي يحدث في الحياة الشعورية ، وهو اتّجار تلك الرغبات التي لم يحجم الرقيب النفسي في كتبها جائزة الحسنة والرغبات المتحرّقة تلزم المرء بأن يختار واحداً من أمرين : فأما الصراع مع العالم الاجتماعي أو التوازن الباطني ، وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تباه يأخذ صورة العمل الفني بل لا بد من وجود استعداد خاص أو قدرات خاصة للإبداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل الفن ، فليس في قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى إبداع فني .

٦ - موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسي (يونج) للكشف عن مصدر عملية الإبداع الفني فهو يذكر « أن العمل الفني إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعوري والنشاط اللاشعوري ، ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكلوجية وحدها في تفسير الظاهرة الفنية إذا ما أنجمت إلى الفنان نفسه بل يجب أن تتجه أيضاً إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظواهر الفنية من خلال الإنتاج الفني نفسه إذ أن الفن ليس إنتاجاً شخصياً ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعي . كأن النشاط الفني يرجع إلى حاز فطري يتسلّك

تلك وجود للبشرى بأسره وبسيطه عليه ويسخره ، ومن ثم كان صراما ينشأ
بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع الشخصية التي تطلق على
الجانب الشخصي في حياة الفنان فتشرف في نفسه الخطر والتهميم والتعاسة وهذا
هو عين للنحة الفنية التي يخدمه بها اللا شعور أو الضمير أو الوجدان
الخالق فيجعله أداة لجيل رسالته المقدسة .

فعند يونج إذن نجد أن اللا شعور الجمعي ، أي لا شعور البشرية جمعاء ،
هو مصدر عملية الإبداع الفني ، ولهذا فقط ربط « يونج » بين الفن
والوجود بعنفة عامة . وأختص الفنان وجدده من بين غيره من الناس
بالقدرة على إدراك محتويات اللا شعور الجمعي ، وهذا فان يونج يذكر لنا
أن العمل الفني - أي رسالة اللا شعور الجمعي - هي التي تتخلق الفنان
لا العكس ، فجيشه مثلاً لم يخلق فارست بل فارست هو الذي خلقه ، جيشه .

الفصل الثالث

النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالي . فانه يعمد علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخياً عند الإنسان وما هو الأصل التاريخي للظاهرات الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن .

١- والنظرية الأولى التي عرضت لهذه المشكلة ، هي نظرية فرويد وهي ترجع النشاط الفني إلى أثر التريزة الجنسية في اللاشعور . فالفن إلا هو إلا تعبير عن مكونات العقل الباطن التي ترسب بتأثير التريزة الجنسية .

٢- أما هربرت سبنسر فانه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطاً استقرأطياً لا هدف له ، بل هو في نظره يتجه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب .

٣- ورأى ثالث هو الذي يقوله به (كلارك بوشر) الذي يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي . فالغناء مثلاً وهو أسبق الفنون . حينما يأتي الظهور قد نشأ في أول أمره منع العمل الجماعي أثناء جني المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك . ففي وسط العمل ينبري أحد العمال ويرفع صوته ليرفه عن العاملين ويقلل من شعورهم بالإجهاد والتعب .

٤- والرأي الرابع هو الذي يقوله به بوجلي Bouglie ويرجع هذا

الرأى نشأة الفن عند الإنسان إلى الحرب ، فيرى أن الفنون قد ابتكرت للتأثير على الأعداء وبث الرعب في قلوبهم . فالبدائيون يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلقون دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من للعظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضا استعداداً للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلي الأول عند البدائيين .

هـ - أما النظرية الخامسة وهي نظرية أميل دوركايم فإنها ترى في الدين نظاما اجتماعيا هو الأصل في نشأة الفنون جميعا . فالدين عامل هام في تشكيل حياة البدائيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب ، بحيث كان العنصر الفني يظهر بوضوح في مشاهد الرقص الديني البدائي ، وندوات الموسيقى الجنائزية ، ويصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللتدليل على صحة هذا الرأى يرجع أصحابه إلى قدماء المصريين قبيبتون كيف أن الطقوس الجنائزية - وهي طقوس دينية - كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك ، وكان الفن في القرون الوسطى الأوروبية مرتبطا بالمسيحية أوثق الارتباط . وإذن فعلى رأى دوركايم يتكون للفنون غاية دينية أى اجتماعية سدى الدين كنظام اجتماعي هو الأصل في نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردي بحث مصدرة الفردية ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يدخل المجتمع فيها ، فالشاب الذي

يحب ويسعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا الحب في صوت رخم يغنى لفتاته ، أو هو يغنى ليمسرى قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار في نشوة الحب الذي يعتصر فؤادة فيرتبها في شكل باقة ليهدبها إلى محبوبته وقد تستهويه مظاهر الجمال في الطبيعة فينقل صورة منها إلى كوخه فيرسم الشجرة والزهرة مقلداً بذلك جمال الطبيعة لأنه أحس بهذا الجمال . فالن إذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحثة . إذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين . بحيث تكون النفس المعبرة هي أساس التفاعل وشرطه ، وهي التي تكون القابلة لمضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه على صورة تعبير فني فريد . فإذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه الأحاسيس بالكلام المنشور ، قال نثرا . وإذا كان يستطيع أن يعبر بكلام موزون مقفى قال شعرا وأما إذا كان ما يعتري جوانب نفسه يتجاوز قدرته على التعبير فانه يتجه إلى درجة أعلى وهي الموسيقى التصويرية ، وإذا أراد أن يعبر بأسلوب آخر أكثر وضوحا فانه يعبر بالرسم أو بالبحث ، فهذه كلها أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .

الفصل العاشر

تصنيف الفنون الجميلة

الجمال والفن

قبل أن ننتقل إلى دراسة المبادئ الفنية وهي المصدر الأول للاظريعات الجمالية يجب أن نوضح الترابط الأساسي أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن . فإذا لم يكن الجمال معطية ذاتة للحس أى معنى يتجاوز الحس ويسمى عليه ، وإذا لم يكن أيضاً شيئاً محسوساً . أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضاً ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فإن هذه المواقف الميتافيزيقية والتمنوية والعقلية تتفق كلها فى أنها تتجه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يخلق فيه العامل الشخصى ، والحقيقة أن الجمال « قيمة » ونحن نعرف أن القيم تصنف فى أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع ، إن الشئ الخليل مثلاً . ليس جميلاً لأنه يتضمن معنى إنسانياً عقلياً عن الجمال فحسب ، بل إن الجمال الذى نحكم به على هذا الشئ هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الإنسان والطبيعة . أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل إنسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال تقيّة الفنان وأصول صناعته الفنية . هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن ، فالفن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليداً للطبيعة ، وعلى هذا فإن مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة للفن ، وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا ، أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشئ

الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هي تحاول أن تتركب أولياً معايير النقيض
الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه للمعايير تعسفياً من الخارج على الفن
بل هي تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفني نفسه أى
من آثار الفنانين والكتاب كما نفعل فى الأخلاق تماماً حينما نستخرج معايير
السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التى نحبها ، ولهذا يجب علينا أن
نستعرض سائر ميادين النشاط الفني لكي نتعرف على هذه المعايير . والطريقة
التي نتبعها فى ميدان الدراسات الجمالية لكي نصل إلى تحديد هذه المعايير هي
طريقة تصنيف الفنون .

تصنيفات الفنون الجميلة :

كيف نصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس
التي يمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد
يبدو ناقصاً . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون
تصنيفاتهم للفنون .

تصنيف كانت :

يتميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية
وهي النثر الأدبي والشعر ، وثانيها : الفنون التصويرية وهي التي تعبر عن
الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هي :

أولاً — الفن التشكيلي : Plastipue ويتضمن النحت وهو موضوع
أعمال فنية يمكن أن توجد في الطبيعة . ويشتمل كذلك على العمارات
وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .

ثانياً في التصوير: ويسميه أيضاً بفن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفن الحقائق .

ثالثاً - فنون اللعب بالاحساسات *jeu des sensations* مثل الموسيقى وهن فن الاحساسات السمعية ، ثم الملونات أو فن التلوين وهن فن الاجساس البصرى . . .

ويضيف كانت إلى هذه المجزعات الثلاث من الفنون طائفة الفنون المركبة مثل: المسرح والغناء والأوبرا والرقص الخ .

تصنيف شوبنهاور :

يرتب شوبنهاور الفنون مثل تربية الأفكار أو للمثل نفسها على أساس التصورات التى أشرنا إليها سابقاً .

أ - فى الدرجة السفلى نجد فن العمارة وهو مجال أفكار حدسية لا تلبث أن تحولها الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هى صفات المادة : كالنقل والتماسك والمقاومة . وتترامى لنا الناحية الجمالية بين النقل والمقاومة : ويعبر النقل عن جهد المادة لكي تنفذ إلى الأرض ، وأما المقاومة فهى جهد المادة الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الأعمدة والدعامات . الخ فاذن هناك عملية دق و جذب بين النقل والمقاومة ، ويتكشف الجمال فى فن العمارة فى هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين .

ب - ثم يلي ذلك الفنون التشكيلية وهى : النحت والرسم ، أه : النحت فإنه يكشف عن البنية الحركية للصورة الانسانية ، ومن هنا تفسر إيقاظ

شوبنهاور للتأثيل العارية حيث تربط رشاقة الحركة بالجمال . أما الزسم
فمضوءه الخلق أو الطباع خصوصاً في الرسم التاريخي .

ج - ثم الشعرو هو يتجه إلى حدس الأفكار ولكن عن طريق التصورات
المعبر عنها بالفاظ « ومن الشعر ما هو قناني وهو يعبر عن سكينته النفس
وهو لها الدائم الغير المتذبذب الذي يفتش نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة
وذلك على عكس اضطراب إرادته المريضة الفارغة دائماً . . .

أما التراجيديا وهي النوع الثاني من الشعر - وتعد أسمى أنواعه - فهي
تكشف لنا عن الجانب المزعج من حياتنا حينما تتعرض في مواقف التمثيلية
لذلك الصراع المزعج الخفيف بين إرادتنا وذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها
أو مع القدر أو القوى الكونية التي لا تقوى على مناليتها . . .

د - وأخيراً نجد الموسيقى خارج هذه الفنون جميعاً ، فهي مستقلة تماماً
عن عالم الظواهر وتعبّر عن صدق الصور ومناحية العالم من وراء الأفكار
والإرادة نفسها . وهي أيضاً لغة كلية تعبّر عن المواطن في أصالتها
وتفاوتها كالفرح في ذاته والألم في ذاته . . . وهي تعبّر عن هاتين العاطفتين
بعد أن تعمل عنها حرافزها .

٣ - وقد أضاف ليسنج Lessing فكري الزمان والمكان كصورتين
أوليتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلي
المسكاني الثابت ، والفن الشعري الزماني الحركي ، وكذلك نجد في العصر
الحديث الأمريكي توماس هل جرين Green سنة ١٩٤٤ يذكر ستة فنون
كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولها ثلاث فنون مجردة هي الموسيقى

وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخاصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتها الزمان والمكان معاً .

وفي ثلثي هذه المراتب للفنون يوجد ثلثان تعبيرات أو تصويريان هما النحت والرسم وهما يطردان في المكان ، وفي ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزي أي الأدب الذي يستند إلى عنصر الزمان ، وهكذا نجد أن Green ينساق في نفس التيار الكائن الذي تأثر به « ليسنج » عليه .

٤ — أما عالم الجمال الفرنسي شارل لافو فقد وضع تصنيفاً تركيبياً مستمداً من نظرية الجينات في علم النفس فهو يميز تركيبات متعالية فرعية تصنيفها للفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية :-

أولاً - تركيب السمع : وتنضاف إليه تركيبات (الموسيقى الأوركسترالية والكورالية) .

ثانياً - تركيب البصر : وينضاف إليه الرسم والتأثيل على زجاج الكنائس والصورة الفنية المعروفة « بالسينما وخیال الظل » .

ثالثاً - تركيب الحركة : وتنضاف إليه (الحركة الجسمية مثل البالية والأوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة (بتانيس الماء والشلالات وغيرها .

رابعاً - تركيب العمل . أو الفعل وينضاف إليه : (المسرح) .

خامساً - تركيب ينصب على التأليف بين المواد لتكوين صورة ، كما نلاحظ في (فن العمارة) أو تركيب يعبر عن موجودات حية

كما نجد في فن (النجيب) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال في (فن الحدائق) .

سادسا - تركيب اللغة والشعر ..

سابعا - تركيب الحساسية كما نجده في فن (ممارسة الحب أو فن ممارسة الشهوة وفن الطبخ) .

وفي كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين وسطين يمكن أن تتعدل عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى - وفي المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا الشخصيات بالإشارات أو حذف الحياة نفسها كما هو الحال في خيال الظل أو المآرتونيت (مسرح العرائس) أو إضافة الموسيقى أو الغناء إلى المسرح دون التعبير اللغوي . فيخرج لنا فن الأوبرا .

٥ - تصنيف لاسباكس :

لاسباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام : ...

القسم الأول : فنون الحركة ..

القسم الثاني : فنون السكرن .

القسم الثالث : الفنون الشعرية

لنتناول أولا القسم الأول من هذه الفنون وهي فنون الحركة :

هذه الفنون تشمل على الرقص والغناء والموسيقى وهي فنون الحركة

وهي أقدم الفنون وأولها في الظهور، وأساسها الدوافع النفسية المحركة كالغرائز والعادات والإرادة، وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير في الأفراد. ففي الرقص مثلاً نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة التي نحتاج في نفوسنا بحركات، بسيطة، فنجد راقصة الباليه - مثلاً - تتعاون مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك. فبدلاً من أن يعبر الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المنطوقة، نجد أن هذا التعبير اللغوي يتحول إلى تعبير حركي راقص وهذا هو المقصود بالباليه، إذ تظهر فيه الراقصات براعاتهن في التعبير عن المعاني والأفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة « ترستان وأوزفد » وقد قام الراقصون والراقصات - بممثل هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع إليها ما تهدف إليه من خلال تركيب ألحانها وأصواتها وكذلك مثلت مسرحية « املت » ومسرحية روميو وجوليت على طريقة الباليه . . .

على أننا لا يجب ألا ننصر مهمة التعبير عن الإفعال والمعاني على رقص الباليه وحده بل إن الرقص المفرد أيضاً كثيراً ما يرمز بحركاته إلى أفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة، ولكننا نختلف في تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد، فقد يكون معناه سامياً كما هو الحال في الرقص الديني، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية - فإن دوران الدراويش وأهترازاتهم هو نوع من الرقص الديني أيضاً - ولم نجد أحداً يقول بأن هذا الرقص لا معنى له. ولكن البعض يربط بين الاستتارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص،

وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الإدعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الغرائز الإنسانية - منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا - تهتت عن وسيلة للتعبير الفني عن هذه الحاجة الجنسية ، وهي من أبولى الحاجات الأساسية التى تعمل على بقاء النوع الإنسانى . فقد استخدم قدماء الفنانين الرموز بمختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسى ، ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفني أيضاً حتى الإنسان على هذه الأرض وعلى هذا فإن التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للغرائز لا يمكن أن ينقضى أن هذا الرقص من الفنون الجميلة ، فهو يعبر عن فن جميل يرمز إلى أمر مغروس فى الطبيعة الإنسانية ، وعلى هذا فيمكن أن يقال إن حركات الرقص العادية فى أى صورة من صورها هى فن من الفنون الجميلة ما دامت تجسد استمتاعاً بها ومتعة لها . وتقديراً عند أى فريق بشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس . على أن الفنان إذا استهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون تدخل فنى جميل أى دون أن تكون تمت حركات رشيقة متناسقة بصور فنية رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالى ، فإن إنتاجه سيعد إنتاجاً رخيصاً لا يستحق أن يراه ويقدره الناس .

٣ - الغناء : أما فى الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ، فإننا نعتبر بواسطته فن إحساننا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الإحساس بالجمال أو تنسجم ميولنا معه وتتداخل فيه معانى كثيرة كالوفاة ومحبة الوالدين والحب بجميع صورته ، وفى الغناء نجد أن أى

إحساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون في الغالب إحساساً موضوعياً إذ أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديرًا منفصلاً عن عالمنا النفسى الخاص فنحن في الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما سايرت اللون النفسى الذى يتحكم فىنا ساعة سماعها - وإذا ما كانت الأغنية معاصرة تقسماً لأشجاننا أو لأفراحنا ، أو بمعنى آخر إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة ، ولهذا فإن الأغاني التى سمعناها فى أيامنا تشجينا أكثر من الأغاني التى نسمعها فى الحاضر ، وذلك لأننا نستمع بالأجزاء النفسى عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استمتاعنا بأي نشيد أو أغنية تبعت الأمل فى المستقبل وتدفع إلى العمل ، وقد لا نراجع بتقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها - فإن الكثيرين من الناس لا يفهمون معانى الأغاني ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للأغاني يتطلب اعتبار المعنى واللحن وحدة تامة ، ولا سيما حينما نصدر حكماً جمالياً على الأغنية ، ويجب أيضاً أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأي أساس دينى أو أخلاقى أو سياسى أو غير ذلك ، فقد نحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست على مستوى الفن الجميل ، ومع ذلك فأننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل دينى يرتبط بأوامر الدين ونواهي .

٣ - الموسيقى :

أما فى الموسيقى فإن الغناء بالأصوات يتحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألحان والأوتار ، وذلك بتدخل من جانب العامل البشرى ، وقد اختلف

مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : إن الموسيقى قد سبقت الغناء في الظهور ، وقال البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق في الظهور . والواقع أن الغناء كان أسبق ظهوراً من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها . وهو إنطلاقة تلقائية يعبر بها الإنسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق ، عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة إنسانية تدور حولها مختلف العواطف والأفعالات ، وأحياناً يشعر الإنسان بعنف هذه الظاهرة فينتقل لسانه بكلام مقطوع شبه منغم يتجاوب مع آيات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء كبثانة يتحادث موضوع محبه أو كآته يتأجج الطبيعة التي تحتضن هذا المحبوب أو كآته يسرى عن نفسه ، وكثيراً ما كان الإنسان البدائي يرفع عقيرته بالغناء لكي يذهب عن نفسه تلك الوحشة التي يحس بها وهو في أحضان الطبيعة البكر التي تتراعى مظاهرها أمامه في مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشعره بالخوف والرغبة ، فيكون هذا الغناء وسماعه لرجع صوته ابتئاساً منه أو محاولة للشعور بالإيتاس . ثم إن الإنسان الأول كان يحس إحساساً صادقاً بدبيب الطبيعة ينساب إلى أعماق كيانه كخزير الماء المنبثقة من ينابيع الأرض والمندفع عبر الشلالات والجنادل وحفيف الأشجار ، أصوات الطيور المختلفة وديبب الحيوانات وأصوات الرعد وميض البرق وغير ذلك من زيجرة الرياح وهبوب النسيمات اللطيفة . إن كل هذه المجموعة من الأصوات والألوان التي تصدرها الطبيعة يجد لها صدى في نفس الفنان البدائي ، فيستغرق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأصوات كسترات الطبيعة فيتولد لديه لحن جميل يتماوج مع ألحان الطبيعة ، وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء ، ولهذا فأننا نرى في موسيقى بعض الشعوب البدائية التي تعيش بين ظهرانينا اليوم بقايات

وأصوات تقرب كثيراً مما نستمع إليه في أحضان الطبيعة — مثلاً نجد عند شعب بزر هاواي ألحانا موسيقية ينحل إلى من يسمعون أنه إنما يستمع إلى خرير الماء أو إلى تيار الهواء والماء في الجدول ، وذلك يرجع إلى أن هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويحيطها ، وإذا استمعت إلى موسيقى الصين الأصيلة فأنك تحس فيها بالبساطة والأصالة والقديم والخضوع للهيبة الطبيعية والشعور بضعف الإنسان في مواجهة القدر فهو كريحشة في مهب الريح يحمل أفعال عشرات الألوف من السنين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها إلا أن يعيش صابراً في حيرة خاضعة لضربات القدير ، وعلى الجملة فأننا نحس في مثل هذه الموسيقى بسلبية الإرادة الإنسانية وخضوعها للأمر الطبيعي في بساطة وسداجة صارخة ، وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر أو قبائل أواسط أفريقيا كالإشوك وغيرهم فأننا نجد ألواناً من الموسيقى العنيفة التي تعلو فيها شدة قرع الطبول ويزجج أثناءها التفرير القوي ذو الصوت المرعب ، ومما لا شك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعة التي يعيش فيها زنوج إفريقيا مثلاً ، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الأصوات القوية لطرد الحيوانات المفترسة وطرد الأرواح الشريرة — وكذلك فإن هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف في الطبيعة الصاخبة في الغابات وفي المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة ؛ هذا بالإضافة إلى حياة البدائي الإفريقي اليومية التي تحيط بها المخاطر وألوان شتى من الصراع والاعارة ، ونحن نلمس في موسيقى الجاز تعبيراً عصبياً يترجم عن موسيقى الزنوج في إفريقيا ، ومما هو جدير بالذكر أن

هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوج جنوبي أفريقيا ثم إنتشر منها إلى أمريكا وباقي أنحاء العالم.

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالإنسان أو هي نوع من تجارب النفس من ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهي تأتي — كما قلنا — في المركز الثاني بعد الغناء من حيث الظهور التاريخي ، لأن الإنسان مدفوع أولا إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالغناء قبل أن يستنطق الأوتار والآلات الموسيقية لكي يحملها ذلك التعبير النفساني المصنوع . فالغناء التلقائي المنطلق للتعبير عن نزعات النفس وشوقها ولهايتها عن البدايات السابقة في الظهور على اللحن الموسيقي الذي يعرفه الفنان البدائي . كي يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكي يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

ثانياً — فنون السكون :

وهي فنون العمارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبنى على التناسق العقلي وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقاً فكرياً مترمناً . والإنسان حينما يطلم على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الإعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . رغبة التذوق الجمالي لهذه الآثار هي أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفني التي أتيج للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التي تشيع في تسمية المشاهد للأثر الفني ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالي ويقدر القيمة الفنية للأثر الفني الذي يعاينه . وقد تختلف مع لزاما كس وغيره ممن يذهبون في تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يعمل بنا الإحساس بجمال انتمثال أو الصورة إلى قمة

التذوق أو حينئذ يصل الأثر الفني موضوعاً من صميم الحياة ، فانه يحس
بديب الحياة في أثره الفني ويشعر بأنه ممثلي حركة وقوة وحيوية —
وكذلك نحن حينما نتذوق هذا الأثر نشعر بهذا الديب وهذه الحركة
وكان تمثالا ما ينطلق بدون جناحين — غير الفضاء — بما يحسمه من معنى
الانطلاق ، أو كأن صورة ما أرعدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة
أو أى نشاط رياضي أو فني كالرقص أو ما شا كل ذلك ، فلا تملك إلا أن
تحس احساسا عميقا بحدوث الحركة في العمل الفني الذي يبدو ساكنا في
مظهره وعند النظرة الاولى العابرة .

وكان لازبا كس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون
السكون هي نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل
واحد ، وأن الأثر الفني على هذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعيا
وبحسب تشكيكه الواقعي فهو يبدو ساكنا إذ هو ثابت بتحريك ، أما
النظرة المتعمقة فانها شيء آخر وهي تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلقها
بالأثر الفني نفسه .

وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فنون تحيي موات
الجماد وتجعل المتأمل بها يحس بذبذبات الحياة في جنباتها ، فاننا سيجد في
آخر الامر أن للفنون جميعا ستصبح على نمط واحد من حيث انطوائها على
الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

ثالثاً — الفنون الشعبية :

وهنا الشعر الغنائي ، والشعر القصصى ، والشعر التمثيلي ومنه الكوميديا والتراجيديات ، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية .

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين قاحتين :

(١) الفن الأدبي .

(٢) الغناء أو الموسيقى .

ولسنا بحاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بضدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع أو تقليد آله أو تأديخا لحوادث معينة ، بل هي تعبير عن حدس جمالي أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها

٦- تصنيف سوريو :

وأخيراً نجد باحثاً فرنسياً جالياً آخر هو إينين سوريو E. Scuriau فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال في المربون تصنيفاً أكثر تماسكاً وتنظيماً من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناء أولاً على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانياً على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن الأخيرة الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة فهي صفات نوعيه مطلقة أو ماهيات خالصة وهي معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر ، ويخصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

١- الخطوط ٢- الأحكام ٣- الألوان ٤- الإضاءات

- ٥ - الحركات . ٦ - الأصوات الجزئية المقطعة . والمقاطع الصوتية .
٧ - الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد في كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمجسوبات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى ، أو غير تصويرى ، بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو موجودات وتختلط تمام مع الأثر الفنى نفسه بحيث يظهر لنا شيء واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه ، إذاً لنا في هذه الحالة نجد التعبير داخل في الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه . ومن ثم لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال في فن العمار فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذي هو أثر معمارى ، وبين صورة هذا البيت ، التى هى نتيجة أو تعبير فن الممارسة وكذلك الحال في الموسيقى والرقص ، إذا لم يكن كل منهما معبراً عن موضوع معين فن الأخان الموسيقية مثلاً لا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعبرة والأفردات الموسيقية التى تتألف منها

ويوجد أيضاً في كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى تصويرى ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية ، الخطوط الأساسية أو البنية التى تتكون منها الصورة ، فورا . الشكل المكعب نجد خطوطاً مستقيمة ، ولكنها توخى لنا فى إجماعها بشكل المكعب .

والرسم التالى (ص ١٨٦) يبين صلة الفنون بعضها ببعض الآخر ، ثم

صلا هذه الفنون الكبرى بالفنون العصرية ، وذلك حسب تصنيف
سوريو .

ونجد في الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة
المبينة فيها . ثم نجد في الجزء الذي يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون
الدرجة الثانية .

أولا — فنون الدرجة الأولى:

١ - الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفي الذي يقوم على
تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فيستخدم السيمتريه والتمايل
والتناظر دون أن يكون ثمة موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال
في فن الزخرفة العربي .

٢ - فن المادة أو البناء والإنشاءات المعمارية : Architecture

٣ - التلوين الخالص : Peinture pure

٤ - الإضاءة والأعمال الضوئية : Eclairage, Projections Lumineuses

٥ - الرقص : Dance

٦ - النظم الخالص : Proscdie pure

٧ - الموسيقى : Musique

ثانياً - فنون الدرجة الثانية :

١ - الرسم : Dessin

٢ - النحت : Sculpture

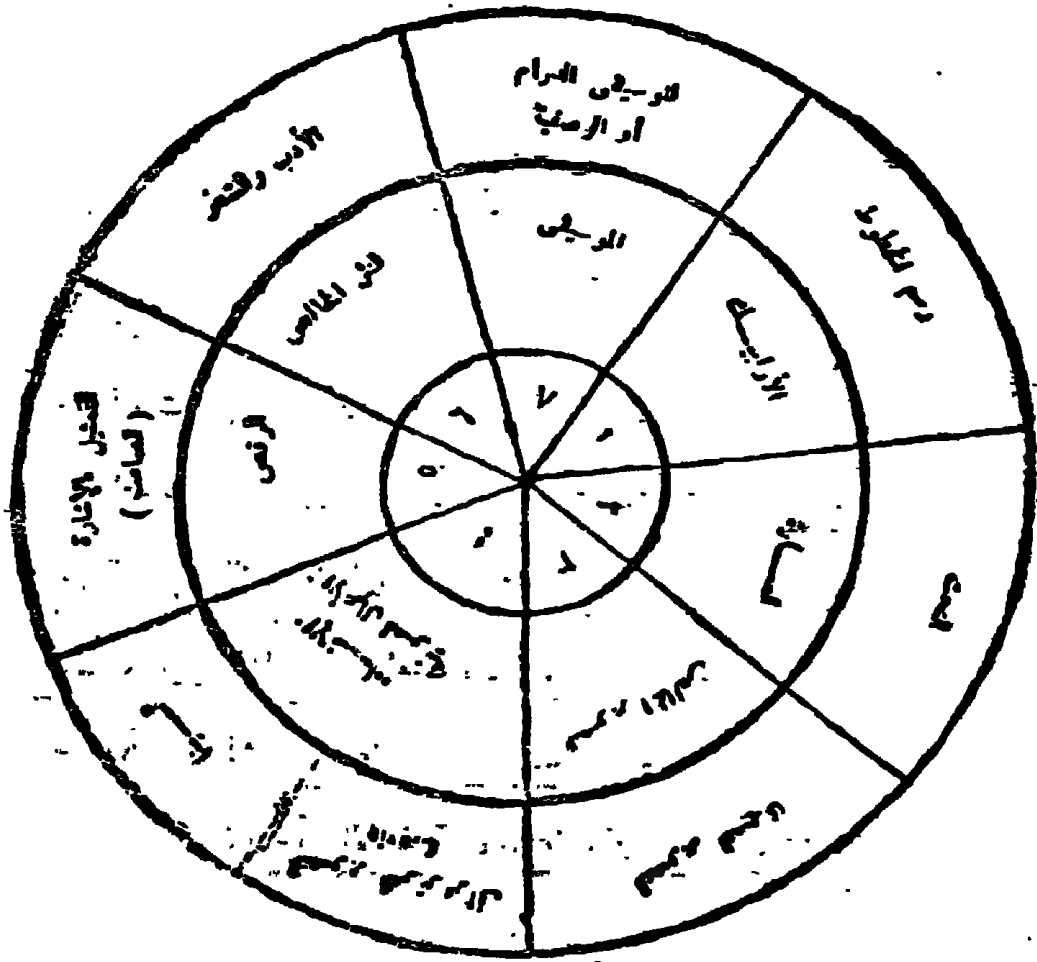
٣ - التلوين التصويري : Peinture representative

٤ - التصوير الفوتوغرافي : Lavis, photo

٥ - التمثيل بالإشارة (الصامت) : Pantomime

٦ - الأدب والشعر : Littérature, poésie

٧ - الموسيقى الدرام أو الوصفية : Musique dramatique ou descriptive



: رسم يوضح صلة الفنون بعضها ببعض الآخر :

(E. Scuriau, Correspondance des Arts)

- ١ - (الخطوط) A : - الأرابيسك B - رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة C :
- ٢ - (الاحجام) A : - العمارة B - النحت C :
- ٣ - (الالوان) A : - التصوير أو التلوين الخالص B - التصوير التعبيري أو التلوين التصويري C :
- ٤ - (الاضاءة) A : - الأعمال الضوئية B التصوير الفوتوجرافي السينما C .
- ٥ - (الحركات) A : - الرقص B - التمثيل بالإشارة (المصامت) C .
- ٦ - (أصوات ذات مقاطع) A : - النثر أو النظم الخالص B - الأدب والشعر C .
- ٧ - (أصوات موسيقية) A : - الموسيقى B - الموسيقى الدرام C .

B : تشير إلى فنون الدرجة الأولى

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية

C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية .

عرضنا إذن لستة أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت وشو بنهاور وليسنج وشارل لالو ولا سباكس وسوربو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرسح والباليه . والبعض الآخر يجعلها فنوناً مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سوربو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيراً عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمين ثنائية مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان ، بينما نجد في التصنيف التقليدي فنوناً تشكيلية ثلاثية هي : العمارة والنحت والرسم ، وفنوناً إيقاعية ثلاثية هي : الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سامع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني . وأخيراً فن الصور المتحركة . ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدي للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسماً كبيراً من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة الفنون الإيقاعية ، فلا نجد مثلاً فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في التعبير أيضاً وليس الشعر وحده ، ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والغناء والخ...

الفصل الحادي عشر

الفن والواقع الحي

استعرضنا إذن النظريات المختلفة المتصورة لعملية الإبداع الفني ، ونريد الآن أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع . أو أنه متصل بها داخل في غمارها .

١ — نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة .

نعرض أولا للنظريات التي فشلت في الربط بين الفن والحياة ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه ، حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث تنعم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسى العميق نتيجة لتزقي الذات الفردية إلى مسغوتى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى . والمتعة الجمالية الحقة لا تتم بدون التحرر من الإرادة الفردية والاستغراق في المعرفة الخالصة فيكون الفنان والمتذوق كل منهما مرآة للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة . فهو أيضا أداة للعلاج النفسى . أما برجسون فإنه يقول إن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسلبية خدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل إنه يكتفى بالمشاركة الوجدانية فحسب . فيأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم إلا المتعة والنشوة . وعلى هذا فإن الفن يصبح نوما من الاستبطان أو

التجربة الصوفية التي تحدث ضربا من الانفصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلا في الربط بين الفن والحياة لأنها ربطتا الفن بالفلسفة ، بل لقد جعلتا منه مدخلا للفلسفة .

٢ — الفن مرتبط بالحياة : أرسطو :

أما هؤلاء الذين نجحوا في الربط بين الفن والحياة ، فعلى رأسهم أرسطو ، ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعني أنه يستمد وحيه من الواقع ، ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع ، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع أي تلك التي تقوم على مبدأ التخير أو بمعنى آخر هناك فارق بين الواقعية الباذجة التي ترسم الواقع كما تفعل آلة التصوير ، وهذه ليست من الفن في شيء ، والواقعية النقدية كما نجدتها عند أرسطو فهي ترمي إلى تعديل الواقع فتطوِّره أو تحسنه أو تختاره أو تزيد عليه ، وهذا الموقف يمسس الفن قريبا من الواقع أي من الحياة .

٣ — جون ديوي ١٨٥٩ / ١٩٥٢ :

ونجد أيضا في موقف جون ديوي محاولة كبرى للاتقارب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلق عليه صفة تفعي عملية وتطبيقية ويسبغ على الخبرات الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا ، فليس هناك فاصل في نظره بين الخبرة الجمالية وخبراتنا اليومية ، ومن ثم فإنه لا يميز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب الأمزجة الأرستقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ، فلكل فرد تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن نجح ، متناسقة ومتسقة

ومشبعة وباعثة على الرضا أو اللذة نتيجة لما يصاحبها من تفاعل حيوى .

يقول جون دبوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الادراك الحسى المتسامى إلى رجة النشوة أو إن شئت فقل التقدير الجمالى لهو فى طبيعته كأتى تلذذ آخر نذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة اليومية . »

وعلى هذا فإن العنصر الجمالى — كما يرى دبوى — ليس خاصياً بالفنون الجميلة وحدها . بل أنه ليكبسو أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل صمة الجمال . ومن ثمة فهو ليس دخيلاً على التجربة الإنسانية وليس بآثراً من آثار الترف أو البكسل أو اللهو أو الحدس الصوفى أو التسامى إلا خلاقى ، بل هو نوع من الترقى للسمات العادية التى تتميز الخبرات المكتملة السوية . ولهذا فإن الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحضارة الإنسانية . وبجميع أوجه نشاط الإنسان ، فى الناحية الاقتصادية مثلاً نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى اظهار منتجاتهم بطريقة جمالية ، وكذلك فافتنا تشاهد اليوم كيف تحمل جميع صور التعامل والاتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذاً ما أريد لهذا التعامل أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن دبوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤذى موقفه إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا مهرب له لعنصر الجمال فى النشاط الإنسانى . فليس الفن هو الواقع تماماً ، بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية مجالاً للبحث فى الفنى الخاصة ، إذ أنها تستهدف غايات تقنية بينما تستهدف التجربة الفنية الخالصة الخلق الفنى فى ذاته ولذاته .

٣ — التوفيق بين المذاهب السابقة في علاقة الفن بالحياة :

نظرية شارل لالو : (١)

والحق أن الفن ليس مرتبطاً بالحياة أو منعزلاً عنها ، ليس هو أيضاً فقط الحياة نفسها أو فراراً منها ، بل هو هذه الصور جميعاً ، وهذا ما ارتآه شارل لالو عام الجمال الفرنسي .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظواهر الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الامتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب في نظره أن نجتمع أولاً طائفة من النماذج الجزئية للتباينة ، وندرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية ، أي بمعنى آخر يجب أن ننشئ عدداً للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير باييه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية في الإبداع أو في التدفق الفني .

وقد تكشفنا أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفة ، وهي (٢) :

١ — الوظيفة التقنية للفن : L'activité technique أي ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأي غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية ،

(١) راجع : Ch. Lalo: Notions d'Esthétique, PUF

(2) : L'expression de la vie dans l'art, Alcan

: L'art loin de la vie-Les grandes evasions esthétiques

: L'économie des passions, Vrin.

وهذا هو موقف أصحاب مدرسة «الفن للفن» عند بودلير وأوسكار وايلد وجونكور. فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها .

٢ - الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترفيه كالي La fonction de diversion :

تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف ، في أنه ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو الترفيه والتسلية ، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها . وهذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر ، وكذلك فلوثير ولامارتين الذى كان يطبقه في حياته فكان يمارس الفن لكي يهرب من وطأة عمله السياسى .

٣ - الوظيفة المثالية للفن La fonction de perfectionnement : وتكون

مهمة الفنان حسب هذا الموقف الأيلاطونى محاولة تحميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يقضى على الحياة ظاهراً جليلاً من خياله الخصب وذلك كما نجد في أياض البطولة وروايات القروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين .

٤ - الوظيفة التطهيرية للفن La purgation des passions : وتكون مهمة

الفن حسب هذا الموقف أن يظهر إتصالاتنا ، ويحررنا من الألم ويخلصنا أخلاقياً ، فقد كعب جيته آلام فرتر حتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدهوه إلى الانتحار ، وكذلك كان «الأساة» تعمل على استبعاد مشاعر الخوف وطردها من غيرها من المشاعر العنيفة فننعم بالراحة والسكينة .

هـ - الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للن *La fonction de recitement*:

وفهمته الفن حسب هذا الموقف هي تسجيل ظروف الحياة بقصد العُدل على استيقانها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها في أضيق الحدود، وقد تكون هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine أو حيوية كما هو الحال عند جويو Guyau أو وائعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر، كد نجد أيضا هذا الاتجاه عند مونتني وستندال وبروست، وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التي يصوغ بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شيء من التعديل الذي لا يقترب بالعمل الفني من التحوير الرومنطقي ذي الطابع الخاص.

ويرى شارل لالو أن هذه الوظائف أو المواقف كلها موجودة في مجال التجربة الجمالية وأن الخطأ كل الخطأ في الإيمان بقيمة جمالية مطلقة تنتهى بنا إلى الخلط بين الخير والجمال أي بين الكمال الأخلاقي والكمال الجمالي كما هو الحال عند كروتشي، فليس الفن ميسدا لنا للأخلاق أو الدين كما يقول تولستوى بل هو ظاهرة خصبة حرة يجب أن يدرس في ذاته كما ندرس الظواهر الأخرى وبهذا نستطيع - حسب رأى لالو - إقامة علم للظواهر الجمالية، على نسق علم الظواهر أو الوقائع الأخلاقية

وقد سبق لنا أن أشرنا - في موضع آخر - إلى القصور الواضح في الاتجاه العلمي الجديد الذي يتجاهل طبيعة الأحكام الجمالية وكيف أنها أحكام تقويمية معيارية

الفصل الثاني عشر

الفن والمجتمع

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع ، فقد يكون ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمع ، إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الإعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس ؛ وكذلك فإن هذا الإعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية — ونحن نعرف ما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر في حياتنا الاجتماعية فهي التي تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الاجتماعي ..

وعلى العموم فإن الفن له تأثيره النفسي الخالص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم في المجتمع ومن الناحية الإنسانية نجد أن الفن أداة للتفاهم العالمي ، فالفن لا يعرف حدوداً أو حواجز سياسية ، فنحن نعجب بالموسيقى الغريية وكذلك بآثار الرسم والنحت عند المثاليين الغربيين وآثار الأدب العالمي لأنها تعبر عن معانٍ إنسانية خالدة .

وإنّ فالفن له تأثيره الواضح في إزالة الفوارق السياسية وتعميد الطريق أمام وحدة بني البشر وإجتماعهم على الخير . وكذلك للفن أهمية اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم في المناسبات الاجتماعية . ففي حفلات الزواج تظهر فنون شتى كالغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها ،

وكذلك يظهر الفن في الطقوس والمراسم الديئية وكذلك في الشعائر الجنائزية وفي حفلات الميلاد وفي الأعياد الوطنية وفي حفلات الاستقبال الخ وكذلك للفن أهمية مادية إقتصادية . فالصناعات الكبرى — وقد قامت على طريقة التركيز الانتاج والتوسع في التصدير وما ينتج عن هذا من احتدام المنافسة بين المنتجين، وجدت نفسها في حاجة شديدة إلى الفن الجميل لتكسب عن طريقة أسواقاً جديدة وزبائن جدد ، فالإعلان الجميل عن السلع وتجميل مظهرها ، وتغليفها بطريقة فنية يجذب المشتريين ويضمن للسلع روايا كبيرا . فالعنصر الجمالي في الصناعة أصبح ذا قيمة عظيمة ، فمثلا لا يقبل الناس كثيراً على شراء سيارة قبيحة المظهر مع أنها قد تكون قوية الآلات جيدة الصنع ، بل غالباً ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشتريين بقطع النظر عن جودة صنعها أو عدمه . كذلك الحال في جمع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائي أو غيره .

ويمكن أن تلخص وظائف الفن في المجتمع كما يلي :

١- الفن وسيلة للتسلية والترفيه عن النفس من وطأة العمل وخصوصاً بعد أن تدخل تقسيم العمل الفني في كل نواحي حياتنا الاقتصادية الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساساً للانتاج الكبير ، ولهذا فإن العامل الذي يقضى حياته كلها في صنع جزء من دبوس يشعر بركونة عقلي وإرهاق نفسي من هذا التراتر الرتيب في عمله فهو يحتاج إلى تجديد لونه النفسي وبعث النشاط في حياته الشعورية ، ولا يتأتى له ذلك عن طريق الفن ؛ إذ الفن بما يقدمه من ألوان فنية مريحة عن النفس ومجددة

للنشاط يكون في نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر في زيادة الإنتاج .

٢ — الفن يخاق تيارات وموجات طارئة من المشاركة الوجدانية .
وبذلك يؤدي إلى الوحدة الاجتماعية والتماثل الاجتماعي عن طريق النظرة
والمعجبين والمتذوقين .

٣ — والفن وظيفة تربية هامة : إذ أنه أداة لرقية المشاعر والتسامي
بالجس ، نتيجة إدراك الانسجام الفني في ذرائع الآثار الفنية .

٤ — كذلك للفن وظيفة عملية : إذ أن منتجات الفن هي التي تحفظ الآثار
التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية
العظيمة والأواني المخارية وقطع النسيج ، والملابس القديمة والدروع
للمزكشة ومقايض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الحلى والأواني
والترايت والعربات والنقوش التي تكون موضوعا للدراسة العلمية
التاريخية .

٥ — الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية : فهو يكتل الشعور لمواجهته
الأعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الألحان والأناشيد
القوية الأداء التي تلهب حماس الجماهير فتخرج إلى النضال وتحقيق أهداف
الوطن .

٦ — ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفة دينية : فإن الدين يستخدم
الفن في المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم أو النحت أو
الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع التراث الأدبي المعطى
بالدين . وقد برع فنانون عصر النهضة في رسم للشخصيات الدينية كصور

المسيح والعدراء وصبوب المسيح والعشاء الرباني الح . كذلك نجد تقدما ملحوظاً فيها يختص بفن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقبابها وحوائطها . وقد نشأت عند المسلمين أيضاً فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التي تغطي أرضها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن في الأخلاق ، فرغم أننا ننكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الإنتاج الفني يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية في كثير من الحالات وذلك حسب فكرة الفنان التي تكن وراء خلقه الفني . فربما كانت القصيدة الشعرية دافعة لنا إلى أن نبعد عن الرذيلة ونلتزم حدود الفضيلة .

٧ - الوظيفة المنطقية للفن : وقد يتبادر إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال برالو بالفعل إنه لا يمكن أن نلاحظ بين الجمال والحق ، وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذي هو أساس المنطق .

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذي أخذ بين الحق والجمال ولكن نظريته هذه لا يوجد من يؤيدها في عصرنا هذا ، فالحقيقة المنطقية تختلف كثيراً عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميلاً ولكن هذا أمر عرضي بالنسبة له .

ومهما يكن أمر هذه الاعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ، إلا أننا نجد أن العمل الفني بما يبدو فيه من أنسجام ووحدة وكأنه يقنع عقلنا كما يؤثر على قوانا الأخرى ، ومن ثم فإن العلاقات المنطقية قد تكون

ذات مسحة جمالية . ويضرب أصحاب هذا الرأي مثلاً لذلك بقولهم . أن البرهان الرياضى البسيط النافذ يبدو أمامنا كما لو كان يحمل نوعاً من الطلاوة والبهاء بحيث يمكن أن نقول بأن العلم فى مجمله هو نوع من النشاط الذى يعبر عن جلال العقل وبهائه وروعته وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام Harmony الذى هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر فى نظر العقل تنظيمًا ما .

فإذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقي معقول ، فإنه بذلك يصبح كأي أثر من آثار العقل كما هو الحال فى نظام الخملوقات وتطورها وفى نظام الكون وتماسكه بحيث يكون هذا النظام مجلى للعقل ومبهطاً للجمال فى نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل فى حياتنا الاجتماعية ، ويتغلغل فى صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأ للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها . يقول (جوبو) : « الحياة مبدأ الفن ، ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل يتعش الحياة فى صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما لذة الجمال إلا شعور بهذا الأتعاش العام . فالأتنهال الفنى هو الذى يملك علينا كياننا كله فى لحظة التذوق . ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا فى نطاق شعورنا بالحرية » .

الفصل الثالث عشر

علم الاجتماع الجمالي

١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية :

أشرنا في الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه في المجتمع ، غير أن صلة الفن بالمجتمع قد أسترعت أنظار علماء الاجتماع . وأصبحت دراسة الفن نوعاً من فروع هذا العلم الجديد الذي يعرف بعلم الاجتماع الجمالي *scicologie-Esthétique* . ولكن هذا العلم لا يزال في طور النشأة الأولى . يتدرج متعزراً في مواجهة تمسك الفنانين والمتذوقين على السواء بدعوى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه ، ويبدو أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعرقل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد . فنرى الوجوديين من أتباع هيدجر وإسبرز يشيدون بالتجربة الذاتية المشخصة ويرون في اتجاء الذات إلى الغير أو المجتمع نوعاً من « السقوط » ومع ذلك فإن الاتجاه أو (السقوط) لا مفر منه رغم أنه يخلع عن الذات أصالتها وفرديتها . ولكنها النتيجة الحتمية للمذهب الوجودي هي أن الممارسة الحرة للنشاط الفني لا تكون إلا في نطاق الفردية ، (فتعبرني آنا) الفردية هي التي تسمح لي بالانطلاق الأصيل في عالم الفن ، وبالإضافة إلى هذا فإن (المواقف اللاهائية أو الحدية) التي تتحدى التجربة الفردية كالموت أو الألم ، والتي لا يشعر الفرد فيها بأن ثمة مشاركة أو معارضة من الغير - هذه المواقف التي ينحس فيها الفرد بالعزلة التامة والوحشة والقلق وأخيراً بالعدم - هي التي تصالح لأن تكون

محركاً للعمل الفني الأصيل، أما (السقوط) فإنه لا يحرك في الفرد شعوراً أو اتعلاً لا ذا طبع خاص . وبمعنى آخر أن اندماج الفرد في الجماعة وذوبان شخصيته في المجتمع لا يكون حائزاً أهمية على الانتاج الفني الممتاز، وينتج من هذا أن العمل الفني الذي ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطته ووحى من مطالبه لا يتميز بالأصالة والجدة .

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعي فيما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة في الفكر الأوربي المعاصر رغم ذبوع الفكر الاشتراكي وتأثيره الواضح على النظم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكي القضاء على هذا التعارض الواضح بين اتجاه الفن المعاصر وتكريسه للنزعة الفردية ، وما ينبغي أن تكون عليه الفنون في رحاب الاشتراكية ، فغير أن الدولة قد تدخلت أخيراً لتحقيق هذا الانسجام ، فلم تقتصر ممارسة التوجيه في البلدان الاشتراكية على التنظيم السياسي والاقتصادي فحسب بل أدخلت الفنون أيضاً في دائرة هذا التوجيه الملزم الذي تمارسه سلطة الدولة .

٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية :

ويبدو أن تأصل النزعة الفردية في الوسط الفني يرجع إلى مبالغة الرومانطيقين ودعاة مذهب (الفن للفن) فهم الذين يتحمسون للفردية ويستنكرون القول بتدخل المجتمع في تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لا ينتج إلا وهو في عزلة عن المجتمع ، أي وهو في برجه العاجي به . وأن هذه العزلة أو هذا الانفصال عن المجتمع هو مصدر الوحي والالهام

الفنى والواقع أن أشد الفنانين تعصباً لانزعة الفردية ولمبدأ الفن للفن وهم الذين ينعون على مجتمعهم بالغباء والجود وانظلم وضحالة الذوق الفنى . هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكّدون فى نفس الوقت أنهم ينتجون للأجيال القادمة ، وليست هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل . فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية فى مجتمع ما . وعلى هذا فإن الخلود أو المجد أو ذبوع الصيت الذى ينشده الفردون إنما ينطوى على أمل براق فى مجتمع أفضل مقبل .

٣ - لانزعة الفردية العقلية :

وقد أشرنا فى موضع سابق إلى الموقف الكافى ، وأوضحنا كيف أن هذا الفيلسوف النقدي كان يؤمن بالفردية العقلية ، فقد وضع للذوق قوانين تصاح لأن تكون قواعد لجميع العقول . ومع ذلك فإن الحكم الجمالى عنده يتصف بالضرورة الذاتية . فهو حكم ذاتى يلتقى إذا لم توجد حياة إجتماعية أى « مملكة للغايات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فإن موقف (كانت) يختلف عن موقف الإجماعين المعاصرين . فالمجتمع فى نظره ذو طابع شكلى مثالى يكون فيه الأفراد فى مستوى واحد بدون نظر إلى اختلاف التربية والوعى الجمالى . بينما نجد أن علم الإجماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى ، إذ يرى أنبساطه أن الفن يصدر عن تنظيم إجتماعى معين ، لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين ، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الإجتماعى .

٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن :

لم تكن النشأة الأولى للموقف الاجتماعي بصدد الفن مغلصة تماماً من رواسب المدارس القديمة . فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الاجتماعيين الجاليين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معاً . فأعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية ، وبالغالب على الشعور بالجمال الذي يعتبرونه حاسة سادسة . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلاً ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هي : الجنس والبيئة والطبيعة والأخلاقية ، ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذي يليه ، بينما نجد أن دور كيم يؤكد أثر الضغط الاجتماعي وحده على الفن ، ذلك الضغط الذي يختلف عن تأثير العوامل المادية الطبيعية والمؤثرات السيكولوجية .

ومن بين المواقف الاجتماعية المتعثرة نجد موقف جويوفو ويتكلم عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التي يفترض وجودها في الفنان وفي المعجبين وفي شخصيات الأثر الفني على السواء ، وهو يرى أن هذه الشدة تعلو على الفرد وتتجاوز قدراته الشخصية فهي تمتلئ خصوبه وتدفقا وتكون مصدراً لإبداع الحياة ، ومن ثممة فهي أساس العبقرية الفنية .

وإذا كان جويوفو يجعل المشاركة الوجدانية — في نطاق أنحراف الذات — التماسكة وفي نطاق المجتمع الذي يتألف من هذه الذرات التماسكة — أساساً للشعور بالجمال ، بالإضافة إلى مبدأ التضامن الاجتماعي فإنه مع هذا لم يفلح

في الأتراقب من المواقف الاجتماعية الأساسية ، ذلك لأنه فضلا عما أدخله من عناصر غير جمالية في الشعور الجمالي — منها ما هو ديني أو أخلاقي أو علمي أو مشاعر غير اجتماعية — فهو يفترض أن الشدة الحيوية ، وهي مصدر الإبداع الفني ذات طابع مطلق ، بينما يرفض علم الاجتماع الجمالي قبول أي مبدأ مطلق (١).

• — النظرية الاجتماعية للفن :

وإذا كانت هذه الخطوات الأولى في ميدان علم الاجتماع الجمالي قد تعثرت بعض الشيء . فإن دعاة هذا العلم رأوا أنه من الضروري أن ترسم أولا حدود هذه الدراسة ومنهجها فضلا عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية في ميدان الاجتماع الجمالي .

ولقد لاحظ الاجتماعيون أن « ظاهرة الانسجام » وهي أساس الشعور بالجمال وكذلك « أنه-دام الانسجام » الذي هو أساس الشعور بالقيح — هاتين الظاهرتين يبدو أنها أكثر تعقيدا مما يظن الفرديون فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور عريض في الحياة الاجتماعية للإنسان . وليس الانسجام في الشيء الجميل متعلقا بهذا الشيء أي بالموضوع ، بحيث يكون صفة لا زمة له ، متفصلة عن إدراكنا له في عصر معين . وفي مجتمع

(١) راجع :

Ch. Lalo : L'art et la vie sociale; Notions d'esthétique;

الدكتور عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالي .

معين ، كما يدعى الموضوعيون . بل إن الانسجام مشروط بوجود ذات تحيا
في مجتمع معين وفي زمان معين .

فلا انسجام الذي ندركه في الاثر المعنوي مثلا لا يكون أساسا لحكنا
على هذا الاثر بالجمال ليس في المتوسط الذهني النظري الذي يصدق عند
الجميع في أي عصر من العصور ، وفي أي مجتمع من المجتمعات . بل هو
الانسجام الذي تستريح إليه أذواق الناس في أي مجتمع معين وفي عصر
معين بحيث يلقى قبولا وأستحسانا عند الغالبية العظمى منهم . ومعنى هذا
أنه يخضع للتنظيم الاجتماعي وللجزاءات الاجتماعية :

ولا يعني هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الاثر الفردي
وفاعليته في العمل الفني . بل أن الفرد هو الذي يبدأ العمل وهو الذي يتقنه
ولكن الفرد هنا ليس مستقلا عن غيره من الافراد في المجتمع . بل هو
فرد اجتماعي مشبع بروح الجماعة ، تلك الروح التي ينبع منها إلهامه الفني
والذي يستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه وتفسر
الاصالة اجتماعيا على أساس تقدير المجتمع للفنان وأعرافه بأنه أقدر من
غيره من الافراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دور كيم » و « لبي برول » في تأكيدها
للمتابع الاجتماعي المميز المظاهر الفنية . ولكن يؤخذ على هذه المدرسة
مبالغتها في طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغتهم في
إظهار الجانب الفردي وحده في العمل الفني . وحقيقة الامر أن الفرد
ينطوي على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية . وهذه الميول دائمة
الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفني الذي يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن في الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هي محارلات السابقين فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صيغة جديدة تحمل في طياتها العناصر القديمة . ويتحدد وقت ظهور هذا (التركيب) عن طريق المجتمع ، فيأتي لكي يشغل فراغا أحس به الجمهور . فكأن المجتمع يترقب ظهور التركيب الجديد بحيث يتلقاه بالقبول والإستحسان مولى - أظهره للصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ملها ، ومن ثم فإن الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذي يخلق الفنان كأنه (بطل) متظر ؟ ؟

فأنت إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم ، ذلك أن الفن - كما ذكرنا - يتميز بالطابع النفسي - وهو ينبع أصلا من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لا تتأثر بالاختلافات الفردية أو الاجتماعية .

وإذا كان المجمع هو مصدر (القيمة الجمالية) فإن للفرد أيضا دوره في عملية الخلق الفني - كما ذكرنا - ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور الجماعة من هذه الناحية ، مما نلاحظه أخيرا أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة في اللا شعور عند الفنان ، وتبقى على هذا الوضع مكتسبة بالصيغة الفردية . ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أي إلى التحقق لكي تصبح (بالفعل) فإنها حينئذ تصطبغ بالصيغة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع في النهاية هو المصطب والمصدر الأخير للعمل الفني وللقيمة الجمالية ولا حساسنا بالجمال .

٦ - التنظيم الاجتماعي للفن :

تبين لنا إذن كيف أن الفن وليد المجتمع ، ومن ثم كان من الضروري أن يخضع للتنظيم الاجتماعي . ولما كانت الظلم الاجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فإن النشاط الفني في المجتمع لا بد من أن يخضع لمطابقة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التي تشكل في مجموعها تركيبا فريقيا يعالو ويظل سائر مجالات الفن^(١) .

أولا : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية :

وتتلخص هذه العناصر فيما يلي :

أ - المادة :

تعتبر المادة التي يشكلها الفنان أول هذه العناصر الغير جمالية وذلك كاللحجارة والمعادن والخشب في فن العمارة .

ب - الحرفيون (الصناع) :

وهم الذين يقومون بتشكيل المادة ، ويذهب لالو إلى أن التنظيم النقابي لهؤلاء الحرفيين هو الذي يفسر من بعض النواحي تطور أساليب التزيين واختلافها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة على التنظيم النقابي .

ج - الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية :

وللطبقات الاجتماعية وكذلك للنظام السياسي تأثير بالغ على النشاط الفنى ذلك أن الإنتاج الفنى فى المجتمع يخضع لظروف هذا المجتمع وعاداته وتقاليده ويختلف أيضا حسب أذواق الطبقات الاجتماعية المختلفة . فنحن فنونا خاصة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع أرستقراطى وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو يورجوازى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة برودون إلى أنه حينما نتخذ جذوة الصراع الطبقي . فإن كثيراً من الفنون سيختفى أو يتعدل . ولا سيما تلك الفنون التي تقوم على الأحكام الجبالية للطبقات الاجتماعية . فسيندثر الفن الانانى الفردى ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى ويقوم على الترف العام أو المشترك لا الترف الخاص بطبقة معينة فى المجتمع . وبذلك يكرس الفن نشاطه الجماهير الكادحة فى الحقل أو فى المصنع أو فى السوق . وتتلاشى إلى الأبد شعارات الفن للفن وتحل محله شعارات الفن للمجتمع . ولا يكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهرياً فى هذه الحالة ، بل سيكون إلزاماً اجتماعياً ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

د - النظم الدينية :

ولهذه النظم الدينية - كعامل غير جمالى - تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص ، وخضوعاً إذا لم يكن فى المجتمع أى نوع من تقسيم العمل ، ونلاحظ فى هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية فى هذا المجتمع تصبح نظماً دينية فى نفس الوقت ، ولا شك أن دراسة

النظم الإجتماعية للشعوب البدائية نزلتنا على مدى تغلغل الدين في حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحة في مختلف العصور فقد كان الفنان المصري القديم يستمد إلهامه من مبادئ الدين المصري القديم ، وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن في العصور الوسطى الأوربية وفي عصر النهضة ، ونجد أن تحريم أو إستهجان رسم صور الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح في تأخر هذه الفنون في ظل الإسلام واليهودية .

هـ - النظام العائلي :

تعتبر الأسرة نوعاً من التنظيم الإجتماعى لممارسة الغريزة الجنسية ، فالأسرة تقوم على دوافع إجتماعية ونفسية وفسيولوجية وليكنها إذا ما أخذت مظهر الترف ، فإنها تدرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الإجتماعية الأخرى تشيع فيها صور من الترف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسى والأنشاق الدينى .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لا يعنى كثيراً بأحوال التنظيم العائلى السوية الرتيبة ، مثل الاستقرار العائلى ومظاهر الحب بين أفراد الأسرة الواحدة أي حب الزوج وزوجته أو الاب لابنه ، فذلك النوع من الحب لا يشير أنباء الفنان لأنه من الأمور المألوفة بيننا هو ينشط وتنطلق عبقريته حينما يصادف حباً يشقى به المحبون بسبب معارضة الأسرة أو المجتمع ،

وسكذا فأنسا نرى شكسبير وقد أخرج عملاً فنياً رائعاً بتصويره مثل هذا الحب في (روميو وجولييت) .

ويعنى الفن كذلك بتصوير نواحي الشذوذ وتجسيم صور العلاقات المحرمة التي لا تتفق مع الحياة السوية للأسرة ، فلم يكن من الممكن أن تخلد أعمال فنية مثل (غاة الكاميليا) أو (نانا) أو (أزهار الشر) إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الاعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يُستعمل في هذا الاتجاه ليشجع الأفراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية . بل أن الفن يؤدي وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لما كان نظام الأسرة لا يقبل بأى صورة من الصور أبايب الحياة العاطفية ، وكان الفرد منساقاً بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية . فإن الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الاجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الغرائز المنحرفة التي تكبتها الرقابة الاجتماعية .

فالفن إذن أداة ربط اجتماعى ووسيلة تطهير نفسى كما يقول أرسطو وفرويد . ذلك أن الحياة الاجتماعية ستعقد ويشيع بها الاتصال وينعدم التماسك الاجتماعى إذا لم تجد منفذاً كالفن لتفريغ شحناتها الاندفاعية وتطهير النفوس من العقد المكونة .

و - التعليم :

ونجد أيضاً أن لاتجاهات التعليم آثارها التي لا تحصى على الثقافة الجمالية فى أى مجتمع ، وكذلك تؤثر الخلافات البيداغوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفنى للأجيال القادمة .

هذه هي إذن العناصر الجمالية التي تتداخل مع الفن كتتظيم إجتماعى .
وبلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينها
تتداخل في أى تركيب جمالى لا تسلبه طابعه الجمالى المعين وإستقلاله الخاص
هنا ، بل أن التركيب الجمالى يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة
الجمالية من خلال عملية التشكيل فيدخلها في إطاره وبذلك يسبغ عليها
مسحة جمالية :

وقد كان للتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على نظم جمالية ، فنلاحظ
أن الشعراء والمثاليين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة ، وكذلك كان للثقافة
الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين ، وكان أيضاً لروائع
الفن الإبلالى تأثيرها على الأخلاق الفرنسية في القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن تأثير البيزنطيين في الأتراك وتأثير
الرومان بحضارة الإسكندرية وفنها ، وكذلك فإن الاستقبال النسبي للفن
يسمح له بأن يدخل في علاقات متعددة مع الحياة الاجتماعية ، وكذلك في
الحياة الفردية فالفن بالنسبة للجماعة أو الفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس
دون أن تستهدف غرضاً أو غاية ، وقد يمثل العمل الفنى أيضاً هروباً من
نطاق الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهديبها أو الارتفاع بها إلى مثلها الأعلى
أو محاولة للتطهير ، وإذاعة تيارات السلام النفسى بين الأفراد ، وقد يكون
أيضاً لتخطيط المدن وتنسيق المداخل والحدائق القائم على أساس فنى جمالى
تأثيره الذى لا يحدد على نفسية الافراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثيراً من التيارات الفنية قد لا تتمشى مع الظروف
التاريخية في مجتمع ما ، بينما نشاهد عنف الازمات السياسية والعسكرية

أبواب الثورة الفرنسية ، نجد على العكس من ذلك في الميدان الفني أنتشار قصائد شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تتسم بطابع السلام والهدوء في حين أن فترة عودة الملكية وأستقرار الحياة البرجوازية في عهد لويس فيليب قد صاحبت أزمات فنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من عقالمها . وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تتصف بطابع لاديني وتقوم نظمها الدستورية على أساس مدني غير ديني ، نجد أنه في خلال هذه الفترة تظهر في ميدان الفن حركة الادب الكاثوليكي الجديد وإفتتاح البصاليوات الدينية ومعارض الفن المقدس وأنتشار موجة من التيارات المتعارضة في الميدان الفني ، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكعيبيين والمستقبليين والتعبريين والسرياليين والتجريديين ، ولا شك أن هذه المدارس الفنية المتخصصة إنما تبتعد كثيراً عن الذوق الشعبي وبذلك نجد تعارضاً أساسياً بين اتجاهاتها وأنجاء التنظيم السياسي والاجتماعي الديمقراطي في ظل الجمهورية الثالثة في فرنسا .

وعلى هذا فأن المؤرخ قد يحار في فهم الاعمال الفنية عندما يظن أنها تترجم ترجمة صادقة عن عادات وأخلاق العصر الذي يؤرخ له ، فقد يكون الاثر الفني معارضا لاتجاهات العصر ، وقد يكون معبراً ، وقد أثمرنا إلى هذا الموقف في مقدمة هذا الفصل حينما نحن إلى التعارض الواضح بين الفرديين والاجتماعيين .

فالـفن لا يحمل إذن طابع الإلزام^(١) الايجابي بالنسبة للـمجتمع . أى

(١) قد أثار الاشتراكيون قضيه (الإلزام) في الفن ومضمون =

أنه ليس من الضروري أن يكون خاضعاً ومعبوراً عن التيارات الاجتماعية إذ أنه قد يتمرد ويثور عليها وقد يعارضها ، وفي هذا يكن جوهراً للفن وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الأساسي للحرية الإنسانية والاستمتاع بهذه الحرية .

وإذا اعتبر الفن ترفاً مفرضاً يتسم بطابع التجدي المثير فإنه يكون صادراً عن أنانية غير أخلاقية وغير اجتماعية ، أما إذا تخلى عن الانانية وروح التمرد وتحلى بسلامة الذوق ، فسيكون له أثره البالغ في تربية أجيال عدة من الموجهين بهذا الإشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك هملاً اجتماعياً ، منها ظن البعض أنه عمل فردي ، وأن الفنان التشكيلي الذي ينتج لوحات فنية يظل يحلم بالمجد والشهرة ويوقد قلوب الناس لفنه يوماً ما .

== دعوهم لا يخرج عما تنادى به المدرسة الاجتماعية من آراء حول اعتماد الفن لمقوماته من المجتمع وتعبيره عن إرادته ، ولكن النظرة الاشتراكية للفن ينحصر مدلولها في دائرة التعبير عن مصالح طبقة معينة هي طبقة الكادحين أي البروليتاريا . وقد أخطأ البعض في تفسير معنى الالتزام عند الاشتراكيين على اختلاف طوائفهم ، ففهموه بمعنى الأزام ، أي أن يكون للمجتمع الحق في فرض سلطته على أساليب الفن وإنتاجه فيخضعها لأوامره ونواهيه بحيث يكون الفن موجهاً فلا يصدر عن التلقائية الحرة للفنان ، والواقع أن الالتزام إنما ينبع من ذاتية الفنان الاشتراكي ، التي تكون قد أنصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الاشتراكي فيحس الفنان وهو يعبر في حرية تامة وبدون أي الزام من سلطة أو أخرى أنه إنما ينطلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الالتزام ذاتياً بعيد عن أي ضغط خارجي .

وما الشهرة والخفاوة إلا أمران إجتماعيان ، يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور .

ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية :

توجد في الحياة الاجتماعية تنظيمات مشتقة من الفن ولها تنظيم إجتماعى معين ..

الشعور الجمالى وجزائاته :

يجب أن نسلم أولاً بأنه يوجد شعور جمالى وشعور أخلاقى ولكل منهما أمر مطلق وجزاءات تصدر من سلطة عليا . وقد أعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التى يستند اليها الشعور الجمالى ، وكذلك الشعور الأخلاقى والتى تصدر عنها الأوامر المطلقة . سلطة شبه دينية تتمثل فى الله أو أرباب الفنون Muses أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الأوامر أو الاساطير الخرافية التى تشير إلى مصدر السلطة الجمالية والأخلاقية فى المجتمع إنما تعبر عن الضغط الاجتماعى الواقع على الافراد فى المكان والزمان ، ومن الممكن أيضا أن تكون هذه الاساطير مصدراً لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقدم يحدث فى المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور ، ويكون على هذا الجمهور أن يقدر العمل الفنى فيعجب به أو لا يرتضى عنه ، وذلك على الرغم من أن الإعجاب الذى الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوى الاحساس أو الشعور المدهف ، وأصحاب هذا الاحساس هم الذين يستطيعون وحدهم إدراك مكنونات العمل الفنى التى تبسم بطابع الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فإنها تتمثل فى : النجاح

والمجد والخلود وأضدادها ، أى تلك التى تشير إلى الفشل وعدم النجاح والاهمال والسخرية والتحقير ، وكل فنان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافزاً له على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره ، وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعورياً ، ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل هى الأساس الاول لاحكام القاد على الاعمال الفنية ويجب ألا نخلط بين الجزاء الجمالى ونتائجه الاقتصادية . ذلك أن النجاح فى ميدان العمل الفنى ربما لا يؤدى إلى الثراء العريض فقد يقتصر الجزاء الفنى على إلحاق الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب ، فلا يترجم الخلود إلى منفعة مادية .

ويكون للجزاء الاجتماعى صفة الانتشار والتنظيم فى الجامعات الأكاديمية فى صورة جوائز ومراكز خاصة ، وقد كان أمل الفنانين دائماً أن يصبحوا أعضاء فى الأكاديمية الفنية . أو أن تجيز أعمالهم .

الجمهور :

إن الجمهور هو الذى يصدر الجراءات الجمالية عن طريق جماعته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم ، والجماعات التى من النوع الاول هى جماعات المسرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذى يتأثر بالإحاء وينقاد فى كتلة واحدة وراء عوامل الاستثارة ووسائل الاعلام البارعة .

بحيث تمنحى ارادة الافراد . كما يقول جبريل تارد . ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الاعمال الفنية تتأثر كثيراً بوسائل الاعلام المختلفة فى

عصر إنتشر فيه الاعلان بطريقة مذهلة ، ولكن الن في العدم الحديث أصبحت له مدارسه ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التي تقوم على أساس التجمع الدائم لا العرضي وتكون أحكامها على الاعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية ، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذي يحدثه الجمهور العادي - الذي تلحق جماعته عرضيا - وتكون أحكام الجماعات المتخصصة ذات الوعي الجمالي هي المعول عليها في الميدان الفني ، وسنرى أن المجتمع يخول هذه الجماعات سلطات جمالية خاصة ، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور في هذا المجال ، وإلا استحال عليهم التسك بالمسحة الاجتماعية للفن .

الاسلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الاسلوب ، فالاسلوب هو ماهية الفن فلكل فنان اسلوبه الخاص في التعبير عن موضوعه ، وليس الأسلوب هو الاصول العامة للصناعة — تلك التي يتلقاها التلميذ المبتدى عن أستاذه الفنان — بل الاسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تضمن إتقالا خاض وحرية وتلقائية خصبية ، أما الأصول الفنية للصناعة فهي آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجربها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه . فالفنان الذي يحتذى هذه الاصول فقط يظل طوال حياته مستعبدا لها ، أما الفنان المبدع فهو الذي يتخطى هذه الاصول المتعارفة ويشق طريقا جديدا ويخلق أسلوبا فريدا يعرف به ، وقد مارس فنانون آخرون نفس هذا الاسلوب فتدشا مدرسة فنية معينة كمدرسة فينا والمدرسة للفلمنكية الخ ..

فالاسلوب إذن هو العامل الحيوى في الفن ويمكن أن نشبه الاسلوب

بالنفس ، وأصول الصنعة الجامدة بالجسم : النفس متعبد الحياة والحركة والانفعال ، والجسم مجرد حامل لهذا النشاط الحيوى ومنفذ له .

وقد يكون الأسلوب أيضا أساسا لارتباط اتجاهات جمالية وغير جمالية بعضها البعض الآخر كما هو الحال فى الانواع الأدبية أو الفنية ، ومن هذه الانواع نجد الشعبي كالكوميديا والارستقراطي كالزاجيديا ، ولكن هذه الانواع لا تميز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لاحكام الطبقات الاجتماعية . فنن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديات الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطي الشعبي . ويظهر الأسلوب أيضا فيما يسمى « La Mode » ولكن سرعان ما تنتشر الموضة فى المجتمع الحديث نتيجة للتقليد الاعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر (موضة) أخرى وكذلك الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة ، وذلك يعنى أن الطبقات الاجتماعية لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جدة الأسلوب وأصالته بقدر ما تعنى بسعة إنتشارها وذووعها .

البيئة :

مما لا شك فيه أن علم الاجتماع الجمالى لابد أن يتسم بالطابع النسبي ، مادام يخضع للشروط الاجتماعية التى تخضع لها سائر مباحث علم الاجتماع ، ومن أهمها عامل البيئة بمعناها العريض ، فعلى الرغم من أنه من العوامل غير الجمالية إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن تمت ارتباطا بين العصور الاستطيقية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التى تشتمل عليها . البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص يولد وينشأ فى أحضانها فالتأثيرات والصور وطريقة الاداء والموضوع واتجاه الفنى كلها من أثر البيئة .

فالبئة الجغرافية فى أسبانيا مثلاً كان لها تأثيرها الكبير فى ازدهار الفنون
الحربية والدينية وكأثر من آثار الصراع بين الأسبان والمسلمين . وترتبط
العوامل العنصرية بالبيئة أيضاً فثمت شعب يميل إلى التلوين المصارخ ، وشعب
آخر يغلب على أعماله طابع التلوين البسيط . وأيضاً نجد الألمان يميلون إلى
الموسيقى العلمية بينما يهوى الأسبان الموسيقى الشعبية ذات الأصوات التى
تحدث فى المستمع اهتزازاً أو تطريباً . هكذا نجد للبيئة تأثيرها الكبير على
الفنون من النواحي الدينية فالأعمال الفنية ذات الطابع الدينى فى مصر
القديمة تختلف عنها عند الهنود والصينيين واليونان وعند المسيحيين فى
القرن الوسطى وفى عصر النهضة ، وكذلك تتأثر الفنون بالاضعاع
السياسية والاقتصادية وغيرها تبعاً للبيئة التى تنشأ فيها بحيث لا يمكن أن
نتحدث عن فن عالمى خالص لا يصطبغ بصبغة المجتمع الذى ينشأ فيه ،
إلا أن يكون من أثر عملية الانتشار الثقافى ، ومع ذلك فهو بظل عمرياً على
البيئة التى يصب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مسحة الأداء الفنى السائد فيها

نبين لنا مما سبق أن الظم الجمالية الأساسية فى الحياة الاجتماعية هى :

الشعور الجمالى وجزاءاته ، ثم الجمهور ، وأخيراً الأسلوب ، وبينما يختص
الأسلوب بالفنان وحده ، نجد الشعور الجمالى والكلم الأعجابى أى الجمهور
يرتبطان بصميم عملية التذوق الفنى .

الفصل الرابع عشر

علم الاجتماع الجمالى (تابع)

التطور الاجتماعى للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخى للفنون من المباحث الأساسية فى علم الاجتماع الجمالى وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن فى كل عصر من العصور ، من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة فى كل عصر على حدة ، فيكون له طابعه الذاتى المميز وصفاته الأساسية التى تجعله يختلف فى عصر عنه فى أى عصر آخر .

١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون (١) :

الفن البدائى :

ولما كانت النزعة التطورية فى الدراسة العلمية تتطلب أن نسترجع مواقف الفن فى أبسط عهده منذ فجر الإنسانية ، لهذا فيعزم أن نستعرض صور

١ - راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالى للدكتور عبد العزيز عزت ص ٥٦-٩٧

راجع أيضا : Grosse: Les débuts de l'art. Alcan 1902 (illustré)

Bca: Pimitive Art. Oslo.

Herbert Read, Art Now „The significance of Primitive Art, p. 33.

السائط الفنى عند البدائيين المنقرضين منهم أو الحاليين الذين لازالوا يعيشون حالياً فى مناطق متروكة من العالم .

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعاً وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجري من عصور ما قبل التاريخ ؛ وهو فن بسيط لأنه بعيد عن التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالبدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين ، والفن البدائى ، كالفن عند الشعوب المتأخرة - ذو مسحة دينية ، فللوثنية أثرها الكبير على الفن ، وينتو واضعاً فى المظاهر الفنية لاحتفالات الوثنيين ، وفيما يصنعون من صور ورموز لألهتهم ، وفى الرسم على الأجسام أى الرسم . وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ، ويتأثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يعتبر الفن المتأخر جميعاً لأن الجميع يشتركون فى أدائه ، كالرقص والغناء . وهو جمعى كذلك لأن له دلالة سحرية . فالفنان البدائى يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لصيده لإشباع حاجاته ، وإما انتقاء لشده ، وذلك كما يرسم البدائى صور الثعبان أو التمساح مثلاً ، فالصورة يكون لها وقع فى نفسه أقوى من وقع نفس الشيء الذى تمثله لأنها تحمل صفة الدوام بينما الشيء متغير وخاضع للتطور واللىماء ، ولهذا فإن « لبنى برول » يقن أن عقلية البدائيين غير منطقية من حيث أنهم يقدمون الصورة ويقدمونها على الأصل .

وللنفر عند الأقوام المتأخرة أيضا صفة الرمزية الهندسية فهم يرمزون
أشكالا هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض الزين أو الإيهام
أو التأثير في العدو أثناء الحرب . فالعمل الفني عندهم لا يقوم لذاته بل
باعتباره وسيلة للتعبير ، وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملي تقى .

الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائي أو المتأخر ، قد اتخذ طابعا مميزا وصفات تخضع
للعامل الاجتماعى التاريخى ، فإن الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها
والحديث ، يتميز أيضا بسمايات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية
وللتطور التاريخى ، وأقدم الفنون التى عرفناها عند هذه الشعوب المتقدمة
نجدها فى الشرق الأدنى ، وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطى فهى
فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالملوك والامراء والنبلاء ورجال
الدين ، ومن ثم فهى فنون تمثل الله-و والترف ولا تعنى بحاجات الشعب
ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضا صبغة دينية ، فنجد فى مصر مثلا
الاهرامات والمصاطب والتماثيل والمعابد ، وهى خير دليل على الوجهة الدينية
للفن ؛ وكذلك فإن هذا الفن لم يكن حراً تلقائيا ، بل كان فنا تقى مقيدا
برغبات أصحاب السلطة فى المجتمع ، ولهذا فقد كان الفن محافظا راسخا
لا يخضع لعامل التطور ؛ وليس معنى هذا أنه كان فنا أخلاقيا ، بل لقد
كان - على العكس من ذلك - يمثل حياة الترف والمجون والحلاعة ، وتسوده
أساليب التزيين والتجميل ، هذا بالإضافة إلى أنه كان فنا حريا من بعض

الوجوه ، من حيث أنه يصور عظمة الحكام وفتوحاتهم وإنتصاراتهم ، كما ترى في كثير من التماثيل والنقوش الرسومة على جدران المعابد في مصر القديمة .

وإذا كان الفن في الشرق له هذه الصفات فإننا نرى الفن في بلاد اليونان - وهي أقدم البلاد الغربية التي إهتمت بالفنون - يتميز بأنه فن الحياة لأنه يعجد ويصور الحياة الدنيا بآهالها وآلامها ومسراتها ، ولا يعنى كثيرا بتصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية ، فهو إذن يشيع البهجة والمرح في حياة الناس . ولم يكن الفن في اليونان القديم مظهرا من مظاهر الترف والثروة ، بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات إجتماعية لا تتعلق بطبقة واحدة ، بل بالمجتمع بأسره - باستثناء الرقيق - ولهذا فقد كان فنا ديمقراطيا وكذلك فقد كان فنا حيا متطورا يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدما من السابق ، ومن ثم فهو يتقدم إلى الامام بعكس الفن المصرى القديم الساكن . وأخيرا نجد أن الفن اليونانى يمتاز بالمسحة العقلية . فالفن عند اليونانيين القدماء كما موضوع الفلسفى ، ومن ثم فإننا نرى « أفلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الاصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليونانى إذن قائم على التناسق العقلى ومن ثم فهو فن إنسانى .

وإذا إنتقلنا إلى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليونانى في أنه فن ارستقراطى حتى يعجد الحكام والقواد وإنتصاراتهم يمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فنا موجها للتمتع الخاصه للطبقة الميسره ومعبرا عن نواحي المجون والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الرومانى بعيدا عن الدين غير خاضع لتأثيره الاخلاقى .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أحرز ، بعدما ظهر أ عند
الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليد الرؤساء
والحكام ، وكذلك ازدهر عندهم فن الحُذائق وهو ذو صلة وثيقة بفن
الفسانة .

والأمر الذي لا شك فيه هو أن الابتكار الفني عند الرومان كان محدودا
بحيث لم يكن يضارع الإبداع الفني عند اليونانيين القدماء ، فبينما نجد العبقرية
اليونانية تجرّز التقدم في الميدان الفني والفلسفي ، نجد العبقرية الرومانية وقد
كشفت عن تقدمها وأصالتها في ميدان الأبحاث القانونية فحسب ، وبذلك
تأخر الفن الروماني عن ركب الفن اليوناني .

الفن المسيحي :

وعندما توطدت سلطة المسيحية في القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن
المسحة الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وعاد مرة ثانية ليرتبط بالحياة
الآخرة وحياة الفضيلة ويصور النزات السامية في الإنسان ، والنصائل
الدينية كالاستشهاد والتضحية والصبر ، والأمل في حياة خالدة ، وتمجيد الله
وإعلاء كلمة المسيح والترنم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين ، وزودة
مآثر القديسين ، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب ينضج بالإيمان المدافق
الملتهم وذلك كما سنجد فيما بعد في صور صلب المسيح والعشاء الأخير
ويوحنا المعمدان ، والقربان والخطيئة والملائكة الخ . كما نجد فن البهاء وقد
اصطف بالصبغة الكنائسية ، فقد تطور الفن الروماني في بناء الكنائس
وأصبح فنا مسيحيا خالصا يعرف بالفن القوطي . وهو يرمز إلى عقائد

دينية كالتوبة والامل في الخلاص ، ونجد ذلك واضحاً في كاندرازية
نوتردام في باريس .

ولم يكن الفن المسيحي فناً استقراطياً خالصاً ، بل كان فناً شعبياً
تذوقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديمقراطي
كالفن اليوناني ، ذلك لأنه يخضع للعامل الديني ، بينما الفن اليوناني كان
فناً لذاته .

الفن في عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر
الميلادي وفي هذه الفترة نجد إتحافاً إلى الفرد على سلطة الكنيسة ومؤثرة على
المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان .
وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين وإتجه إلى الجمال في ذاته وأصبح
الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون طابع
البهجة والمرح وتحررت من طابع الحزن الذي انصف به الفن المسيحي ، كما
إتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كانت الفن القوطي يحتقر الواقع
الخارجي ويدعو إلى التنسك والزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير
خلجاتها الدينية ، ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ، باستثناء
طائفة المتطهرين البروتستانتين الذين ناصبوا الفن العداء استناداً إلى انكارهم
لتقديس الأيقونة .

ويلاحظ بصفة خاصة أن فناني عصر النهضة الإيطاليين قد تأثروا بالترعة
الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو وليونارد فنشي ، وربما كان ذلك راجعاً
إلى قربهم من المقر البابوي في روما حيث كانت محاكم التفتيش تشيع
الرعب في نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء - وكانت هذه
المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والإكليروس الديني في

دوماً — وقد ترجع أيضاً سيطرة النزعة الدينية على فناني عصر النهضة في إيطاليا إلى أن الفن في هذا العصر ، كان يستجدي الطبقة المؤسرة في المجتمع وكان رجال الإكليروس بالفعل في مقدمة الأثرياء في هذا العهد .

غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التي كانت تشيد بقدرة العقل والانسان المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن ساندت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة وانتشر الفن اللاديني في أوروبا .

فاذا أنتقلنا إلى العصر الحديث — في غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فإننا نلاحظ هبوط المستوى الفني كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التي كانت تتسم بها الصناعات اليدوية ، فاختفت الصناعات اليدوية التي تتم بالفن والتجميل ، مما أدى إلى التزام الصناعة الآلية ، إدخال العنصر الفني في الإنتاج .

ولهذا نرى الإنتاج الصناعي في القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية ، فنجد تنافساً شديداً في إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاولات لكسب الأسواق عن طريق التنفيس في تجميل السلع وإبتكار نماذج فنية جميلة لتغليظها ، وكذلك في الإعلان عنها بحيث أصبح الفن يتدخل في إنتاج السلع وفي توزيعها على السواء .

وفيما يختص بالفن في القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة ، والإهتمام بشئون الحياة الجسدية . وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء

استعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التي أخذت
تنتشر خلال هذا القرن .

وظهرت في هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد في فن العمارة كما
هو الحال في برج إيفل ، وإن قد أهملت في هذه الفترة فنون أخرى مثل
تجميل الأثاث والزهوريات والأطباق .

الفن المعاصر :

وإذا أنقلنا إلى تتبع الآثار الفنية في القرن العشرين فإننا نجد فنا لا يتميز
بسمات ظاهرة محدودة ، بل نجد موج بنزعات متعددة متضاربة ،
فبعض تيار للفنون الاجتماعية ، و تيار للفنون الفردية وآخر للفنون
التجريدية .

وأما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التي تحترم القيم
الأخلاقية والاجتماعية وتوجه إلى السكينة لا إلى السكس في الأناج فهي
تنقسم إلى نوعين :

أ — فنون نظرية عقلية أو دينية .

ب — ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعي وأحداث المجتمع وما فيها
من جمال وأصبحت الدولة تحمي هذه الفنون الجميلة وتشجعها ، بل لقد
خارجت هذه الفنون عن النطاق القومي البحت وأصبحت عالمية بعد أن
تركزت في العواصم الكبرى التي يسكنها كثير من المتأين الأجانب ، وقد
غلب على هذه الفنون طابع السرعة وإنعدام الإخلاص .. وكذلك تدخل
في تقييمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملين في الصحافة ووسائل الإعلام

المختلفة ، وجهلاء الناقدين ، بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سرقها المليون بالناورات والمؤامرات ومختلف صور النفاق الإجتماعى وممالة الحكام وذوى السلطان والتعلق بالمظهر الكاذب البراق ، وبذلك تعرضت هذه السوق الفنية لهزات الهبوط والصعود تماماً كما يحدث فى أسواق الأوراق المالية والتجارية ، ومن ثم فقد اتسم الفن - بصفة عامة - بالاتجاه إلى البكم لا إلى الكيف والتجويد .

وبذلك انحدر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحلة محددة ذات طابع مميز من مراحل التطور الفنى ، بل هى كما سنرى مرحلة إعداد لتتأثر فنى جديداً قد تحققه الأجيال القادمة .

ولقد تعددت النزعات الفنية وتشعبت الاتجاهات فى دنيا الفنون ، فأصبحنا نرى التعبيريين (١) والرمزيين (٢) وأشهرهم سيزان وفانجوخ

١ — يرى التعبيريون Expressicnists أن النظرة العقلية تؤدى إلى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية فهى التى تجعلنا نحسك بالأشياء مباشرة كما هى فى طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكى نشعر بالمشاركة والإفعال الخالص بالأشياء ، فالفنان التعبيرى لا يخلق موضوعاً للجمال ، بل يمارس صناعته الفنية لكى يتقل للشاعر العارمة التى يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدون أن يدخل عليه أى نوع من التحوير ونجد من التعبيريين روبنزوفان ديك (الذى المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) .

٢ — لا يهتم الرمزيون Symbolists بالموضوع كما هو فى الخارج بل يحاول الفنان الرمضى أن يستبطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى ، فالفن تعبير شخصى .

=

وجوجان ثم الكعبيدين (١) وعلى رأسهم بيكاسر ثم التجريديين (٢) وعلى رأسهم كاندنكي ، ثم السرياليين (٣) ومنهم شريكو وما كس أرنست

= يقول سيزان : « لم أحاول أن أكرر الطبيعة في عمل — أى أن أقدم نسخة مطابقة لها — بل انى أعبر عنها ، أى أنه لا ينقل عن الموضوع أو الاحساس المرتبط بالموضوع ، بل يلجأ إلى نفسه وإلى مشاعره الباطنية . (الفن المعاصر هربرت ريد ٥١) »

١ — التكيبيون Cubists يعارضون الواقعيين والتعبيريين والتأثيريين وتتميز أعمالهم بتنوع من التركيب الهندسى المتعارى إذ الطبيعة في نظرهم — كما لاحظ سيزان — ما هي إلا صورة هندسية ، وهذا نجد التكيبيين يستخدمون الأشكال الهندسية في فنهم وأولها المكعب وقد يستخدمون أيضا الشكل الكروي والمنحروط والاسطوانى ، فكانهم في صورهم إنما يحلون الموضوع المركب إلى أشكال وخطوط تكون هي عناصره الأولية (المرجع السابق ص ٧٦) .

٢ — يرى التجريديون Abstracticnists أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل هو لا يستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها ، فالإيقاع في الخط واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث في الموسيقى (راجع : آراء في الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٥٥ وما بعدها ، ريد ص ٧٢ وما بعدها .

٣ — يعتمد السرياليون Surrealists على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت عنه مدرسة « فرويد » ، والسريالية في الفن أتجاه إلى تحرير الإنسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى ، بل وتحريره من العقدة ومن الكبت النفسى ، فالدافع الدفين في أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكي ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله . وقد يظهر هذا التعبير في =

النزعة التركيبية ^(١) Constructivism والنزعة الشكلية ^(٢) Formalism
والنزعة المستقبلية ^(٣) Futurism

== تقوم على إبراز عنصر حساسية الحركة التي تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزماني وللوصول إلى هذه الغاية . يراعى الفنان في الاداء الاشعة اللونية فيؤدبها على هيئة خطوط من الالوان متوازية أو متقاطعة .

١ — النزعة التركيبية : ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ . وهي نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغي أن يبتعد عن المحاكاة والتقليد بل يجب أن يتجه إلى تركيب أشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويعتمد الفن التركيبي على الزمان والمكان كأساس لمنطقه ، بحيث يستند إلى الفراغ معبراً عن المكان ويستند إلى الطاقة الحركية معبراً عن الزمان .

٢ — النزعة الشكلية : وينتزع أصحابها إلى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتة التي تستند إلى التكوين البنائي للأشكال حسب التنظيم الإيقاعي لها وتنقسم هذه إلى الاموضوعية التي تبرز في تخطيط التشكيل أو البناء التخطيطي للأشكال .

٣ — النزعة المستقبلية : هم أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها في البيان الصادر في ١١ فبراير عام ١٩١١ . وهي تعبر عن الحركة الكونية في صيورتها وتبرز هذه الحركة ممثلة في الخطوط والمساحات والالوان وتستقي هذه النزعة جذورها من النظرية النسبية التي كشفت عن البعد الزماني الذي يعبر عن الحركة والطاقة الحيوية ، وتظهر الاستجابة في العمل الفني في تعذب الخطوط وقوس الاشكال ، واستخدام عنصر الضوء مع هذه ==

والنزعة الدادية ^(١) Dadaism وأخيراً نزعة ما فوق المادة ^(٢) Supermatism هذا بالإضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية ^(٣)

== المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير في ضرورة مستمرة وتندسم الحركة بحساسية كبيرة ، واقتزان الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم المادة أي تحطيم خطوط الاشكال لتكشف عما وراءها ويكون في حالة انزماج .

ويفترض هذا الاتجاه المستقبلي أن الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهم فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة ، وأشكال المادة إذا ما خضعت للحركة السريعة تقلصت وانكشت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدماً حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال قتي خصب مشبوب .

١ — النزعة الدادية : صدرت هذه التسمية عام ١٩١٤ ، وتمثل هذه النزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن كتل وأشكال ينتج عنها أشياء منكسرة وتستخدم أسلوب اللصق والتحرر من الاشكال الواقعية ، وتعنى برسم أشكال آلية غير ذات موضوع أن فائدة عملية وهي تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المألوف .

٢ — نزعة مادون المادة : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ وتوجه هذه النزعة إلى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة ، وتستمد أصولها من الاشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة .

٣ — النزعة الكلاسيكية : Classicism وقد ذاعت في عصر النهضة وهي تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى في الفن اليوناني المثل الاعلى للجمال ، وتحترم هذه ==

ورومانسية^(١) وواقعية^(٢).

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية في الفترة الأخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به وأنجاه فردى غير مألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية في الميدان الفني ، فوجد الفن يتأثر بالمذاهب المكشوفة والمواقف السياسية والعنصرية فتمت فن شيوعي وآخر أرستقراطي ، وهكذا أختلطت المفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمة مكان للوضوح في مجال النشاط الفني .

== النزعة الكلاسيكية الفنية التي ألزمتها اليوناني القديم من وحدة وإيقاع وأنسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

(١) النزعة الرومانسية Romanticism :

وهي تعود ثورة على الفن الكلاسيكي ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المقروضة على الفنان في تناوله للموضوعات الدينية ، وتعبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة في إطار تعبيري فني إنساني .

(٢) النزعة الواقعية Realism :

وتتمثل هذه النزعة تحولاً في تناول موضوعات العمل الفني أو في معالجة المضامين التي يزرع بها الواقع الاجتماعي ولا سيما حياة الطبقة الدنيا مع أغفال الموضوعات الدينية والإرتباط بالواقع الإنساني ومعايشة التجربة الحية ، كما أنجحت هذه النزعة إلى اللجوء العلمية فأستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة في التعبير الفني .

٢ — التفسير الفلسفى للفنون وتطورها (فلسفة الفن) .

لا شك أن التفسير الفلسفى لتطور الفنون — وهو يدخل فى دائرة فلسفة الفن — لا يصلح أن يكون مادة علمية يقرم عليها علم الاجتماع الجمالى إذ أنها تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية فهى من وجهة نظر الجماليين الاجتماعيين تؤلف فى مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الاجتماع الجمالى .
وقد كان فيكو Vico الإيطالى (١٦٦٨/٧٤٤) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية^(١) ، فعلى الرغم من أنه كان يلم بالأصل الاجتماعى للفن إلا أنه أخضع التطور الفنى لدورات زمنية ثلاث هى : عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدنى ، فالمجتمع البشرى يمر بعهد ثلاث تتكرر إلى مالا نهاية .

ففى عهد الآلهة كانت تسود حياة الرعب والخوف ، وقد دفعت بهم الخيلة إلى المبالغة فى تصوير أثر الأرواح الخفية الأسطورية فى حياتهم وبذلك تشبع الفن بروح الخرافة ، وأنتج وجهه لا هوتية أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أمّا فى عهد الأبطال وهو العهد التاريخى فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجهاً خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادة الأحرار أى أنه أصطبغ بالمسحة التاريخية .

(١) جعل فيكو الفن الشعرى أول الفنون فى النشأة ، من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله فى بداية الحياة الإنسانية ، والشعر يقوم على الخيال .

وهذه النظرية ترجع إلى أرسطو (راجع هربرت ريد : الفن المعاصر

وأخيراً نجد العهد المدني ، وهو عهد الحرية والديموقراطية ، وفي خلال هذا العهد يخطو الفن خطوات واسعة فيتدخل في حياة الناس في المجتمع - مع ويعبر عنها ، ولكنه مع ذلك يخصص المترفين والأغنياء بعنايته الكبرى فيدب النزاع بين الأغنياء والفقراء وتنتهي دورة العهود الثلاثة ذات الطابع الديني والتاريخي والمدني على التوالي وتبدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا أنقلنا إلى هيجل (١٧٧٠ / ١٨٣١) فإننا نجده يقول بقانون دورى مغلق ذي ثلاث حالات ، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة thesis إلى فكرة مناقضة لها antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لها Synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكان الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو إبقاعات ، هي : الرأي وضده والتأليف بينها والفن هو الذى يظهر هذه الإبقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة : رمزية في الشرق ، وكلاسيكية عند اليونان ، وإبداعية في الغرب المسيحي ، وتفصيل ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطلق ، أو هذه الدورة الثلاثية كما يراها هيجل تمثل في الإنسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز والميول والإرادات ثم الناحية العقلية أو المنطقية ، وأخيراً نجد الناحية الشعرية أو الأخلاقية .

وتترتب الفنون أيضاً بحسب هذه التواحي الثلاث ، فنبت فنون للحركة أو الدفع وهى الرقص والغناء الموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون السكون كفن العمارة والتصوير والنحت ، وأخيراً الفنون الشعرية ، وهى الشعر الغائي والقصصى والتمثيلي . وفنون الحركة أو الفنون في الظهور ثم تلبثق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعرية .

وكذلك فهو يرى أن الفنون الشرقية تصدر عن القوى الدافعة في الإنسان . أما الفنون اليونانية فإنها تصدر عن القوة العاقلة . وأخيراً نجد الفنون للمسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والإقناع^(١) .

أما أوجست كونت فقد قال بقانون الحالات الثلاث : الحالة الدينية والحالة الميتافيزيقية ، والحالة الوضعية ؛ ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو » عن دورة العهود الثلاثة . ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده النزعة اللاهوتية في الحالة الأولى ، ثم النزعة الميتافيزيقية في الحالة الثانية ، ثم النزعة الوضعية في الحالة الثالثة . فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشري ويكرن نسبياً لا ميتافيزيقياً أى أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاماً اجتماعياً . وبذلك لا يكون إنسانياً عاماً ، ووظيفة الفن عند أوجست كونت هي نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة عاطفية بين الجماهير ، فتأثير الجمهور وفعاليته هو الأساس الحق للفنون الجميلة .

ونجد بعد أوجست كونت موقفاً حيويًا عند كروتشي^(٢) فهو يرى أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان ؛ وقد سار برجسون في نفس هذا الاتجاه الحيوي ، والمعروف أنه ليس لبرجسون مؤلف خاص بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أورده في كتاب « الضحك » ، على أن لهذا الفيلسوف الفرنسي المعاصر مواقف إجمالية متفرقة في مؤلفاته .

(١) راجع عبد العزيز عزت : الفن ، علم الاجتماع الجمالي - ص ٥٨ .

(٢) راجع جديو كروتشي : الجمال في فلسفة الفن .

يرى برجسون في كتاب « الضحك » أن وظيفة الفن هي الكشف عن الطبيعة ، أي الجهد الحيوي الخلاق ، ذلك أن بعض النفوس - وهي نفوس الفنانين - تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية فتتفصل عنها إقصالا لا شعورياً غير مقصود ، وليس هذا الإتصال منطقياً أو منهجياً كما هو الحال في الإتصال المتعلق بالتأمل الفلسفي التقايدي ، ولكنه إتصال طبيعي مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه بأسلوب عذري جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير ، وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومي ، ترى الأشياء في باطنها أي في ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهي تدركها لذاتها لا لأي غرض آخر ، وكما تظهر من خلال الصور والألوان ، وتجاول هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئاً قسئاً في دائرة إدراكها الحسي وذلك عن طريق ما رسمه من الصور والألوان ، وقد نكون نحن مجاهدين على إدراك الأشياء من خارج فلا تستبين لنا حقيقتها الباطنة ، فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا في طريق الحقيقة عن طريق صوره وألوانه . أي أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسي للصور والألوان إلى ما نعبر عنه من حقيقة خالصة ، وبذلك يحقق الفنان غاية الفن الخلاق الذي نسميه الطبيعة .

فكان ثمة إلتقاء بين منهج الفيلسوف ومنهج الفنان في إتجاه كل منهما إلى إلتباس مع الجهد الحيوي في ديمومته الخالصة وفي حيويته النابضة .

ونجد بعد برجسون فيلسوفاً آخر مثل ارنست كاسير ١٨٧٤ / ١٩٤٥ وهو يعرض موقفه الفلسفي بصدد الفن في كتابه « فلسفة الصور الرمزية » يرى كاسير أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه في صور رمزية ،

وعلى الرغم من أن كاسير مثالي النزعة كـفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثاليته بإدخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول : إن الموضوع الحقيقي للفن ليس اللامتناهى المتافيزيقي كما هو عند شينج أو المطلق كما يراه هيجل ، بل يجب أن يبحث عن الفن في العناصر الأساسية التي تتركب منها تجربتنا الحسية ، أعني الخطوط والتصميمات التي نجدها في صبور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر في كل مكان إذ لا خفاء فيها لأنها خالية من الأسرار وهي مرئية ومسموعة وملهوسة (١) .

وقد تابعت « سوزان لانجر » مذهب كاسير واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الفيلسوف هوايتهد عن الفن .

رأينا إذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو إلى كاسير مارة بآراء كانت وهيجل وكرونت وكروتشي وتين Taine (٢) وبرجسون ، ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه في العصر الحديث ، أي أن هذه المواقف الفلسفية إنما تعبر عن مراحل تطورية للواقع الفني ، أي النشاط الفني .

وتنتهي هذه المواقف عند موقف كاسير الذي أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور ، بل هو الذي يقيم هذا العالم ، إذا أنه لما كانت الصور التي يكشفها الفن صوراً معقولة فانه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه

(١) راجع : E. Cassirer Introduction to a philosophy of

human nature. Doubleday Anchor Books 1953. p.201.

(٢) وقد أشرت إلى موقف Taine في موضع سابق .

الصور المعقولة وكأنه يقيّمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلي .

وإذ قد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العلمية ومن ثم فهي لا تدخل في نطاق العلم الجديد أعني — لم الاجتماع الجمالي إلا أنها مع ذلك — وبخاصة نظرية فيكوف وأرجست كونت — توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخي للجماعات البشرية ، أى أنه يصدر عن المجتمع ويجب البحث عنه في أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخي .

صعوبة التفسير التاريخي :

غير أن المنهج التاريخي الذي يستخدمه فلاسفة الفن — كما رأينا — تعترضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية وتداخلها مما يصعب معه أن تحدد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه في عصر من العصور فيندر أن تجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو طابع قديم — لا تدخل فيه عناصر فنية مغايرة .

وقد أهتم كثير من الباحثين مثل Grasse — كما ذكرنا — بدراسة الفن الفن عند قبائل البدائيين الذين لا زالوا يعيشون بين ظهرايا ، وأهتم غيره بدراسة الفن في عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا أبعد ما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التي يصفها بها بعض المؤرخين فهي — تدو وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والانتشار الثقافي

وإمزايج الحضارات بل أنها ربما كانت صوراً متدهورة لفن كان مزدهراً راقياً .

والأمر الغريب حقاً أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدماً من حضارة هذه القبائل فهو يتم عن ترقى بأذخ براق ويعبر عن نزعة إستقلالية ذاتية واضحة ، فنلاحظ أن بعض الصيادين أكثر تقدماً على الميدان الفني من الرعاة والزراع ولا سيما في فن الرسم مع أن هؤلاء — الآخرين أكثر — متحضراً من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا فإن الفن البدائي — كما ذكرنا سابقاً — له غايات قد تكون دينية أو حربية ، فالفنان البدائي يبدع أشياء تستخدم في الطقوس الدينية فيشكل صوراً وتماثيل للطواطم Totems أو يضع الألحان المدينية والسحرية ويرسم الصور المرعبة على دروع القتال لإرهاب العدو ، ويصوغ أناشيد الحرب وينظم الرقص الجماعي لاستخدامه سواء في الطقوس الخنائية أم في الإحتفالات الدينية أم في مواسم الحصاد وفي حفلات الزفاف وفي وقت القتال ، وغير ذلك مما تفضيه طبيعة حياة البدائيين .

ومما تكن لدراسة الفن عند البدائيين من قيمة تاريخية إلا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه الخاصة في حياتهم ، ذلك لأن كثيراً من الصور الفنية البدائية القديمة يتعذر علينا فهمها والإهتمام إلى مدلولاتها ، بل إن الذين يعيشون في عصرنا من البدائيين أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية فقد أسدل ستار من النسيان على هذه الصور الفنية خلال التاريخ الطويل الذي مر به .

ويبقى أن نعتبر أمثال هذه الدراسات للفن البدائي كمدخل لملم الحمال

الحديث لكي نميز بين هذه الصور البدائية والصور الفنية الخالصة الأكثر تطوراً وسنلاحظ في هذه الصور الحديثة ما يذكرنا بالفن البدائي الصوفي الغامض السابق على الصور الجمالية الخالصة ، ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن نكرن رأياً واضحاً نفسر به طبيعة الفكر الجمالي وحقيقته غير أنها تصلح للرد على الذين يقولون بتساوي الأنواع الفنية ، أى بتساوي المراتب الفنية فلا يوجد في نظرم فن عظيم أبون فن حقير ، فن بدائي أبون فن راق متطور .

والواقع أن هناك فناً عظيماً ، وفناً ضئيلاً ، وفناً تشيع فيه التلقاة ، وفناً شعبياً ، وصوراً فنية خفية وسائدة ، وأخرى ميتة وغير مستعملة . وهذا التقسيم هو الحقيقة الكبرى التي نستشفها من خلال التطور التاريخي للفن في المجتمع ، أعني الانتقال من صور سفلى إلى صور ذات مستوى أكثر سمواً في حالة التقدم أو العكس من ذلك في حال التراجع Regression وفي كلا الحالتين يحدث تغيير في التكتيك الفني .

ومن المحال أن تنشأ أى صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخي ، فلا بد أن تكون موجودة من قبل في مستوى أقل أو بصفة غامضة ، ذلك أنه في ميدان الفن كما في غيره من ميادين النشاط الاجتماعي الأخرى تخضع جميع الظواهر لعوامل التحول فلا يخلو شئ منها أو يتبدل أو يخلق من عدم ، بل يقوم الجديد منها على عناصر قديمة ، فالصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعاً من التحول نحو التقدم للصور القديمة . وكذلك فأننا قد نشهد تحولاً تراجعياً للصور الفنية ، فالرقصات الشعبية عند الفلاخين في بعض قرى فرنسا هي صور فنية متدهورة لرقصات الصالونات والبلاط

الملكى في عصور سابقة ، وكذلك نجد كثيرا من صور المرح والأغاني الشعبية مستقاة من مسرح وأغاني الطبقة الأرستقراطية في عصر ما قبل الثورة الفرنسية ، وفي هذا ما يقدح في آراء الذين يقولون بأن الملكور الشعبي يحتذى على فن ساذج بسيط تلقائى وغير معقد ، وأنه وحده — القريب من الطبيعة الصافية البسيطة والكفيل بأن يجدد فتننا الذى تداخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التى يتوهمتها بعض النقاد إذ هى حصيلة بتارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة في أعماق التاريخ الفنى للامم والشعوب ، ومنشأ هذا الوهم عندهم يكن في إيجاءات السهولة والبساطة في التعبير التى تتميز بها الفن الشعبي والحقيقة أنه من قبيل السهل الممتنع الذى تعجز التلقائية العفوية المجردة من أى حامل حضارى تاريخى — عن أن تقدم لنا صياغة مماثلة له كتعبير بسيط تابع من الأعماق .

٣ — التفسير الاجتماعى لتطور الفن :

إذا كان القانون العام في الحركة الفنية هو التزام عدم النقل والإتيحاء إلى خلق العصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من البنائين يتجه إلى إبداع شىء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فأنا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا في الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد

ولهذا فإن مؤرخى الفن قد أكتفوا بالإشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنتظمة تمر بها الفنون وهى عهد النشأة وعهد النضج وعهد الاضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث ، فالتطور الفنى قد مر بثلاث مراحل ، مرحلة ما قبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية وهى مراحل النشأة والنضج والاضمحلال على التوالي .

وفي المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التي تغلب عليها سمة
الوضوح العقلي كما نجد صفاء الأذواق وإتقان الصنعة الفنية والتمييز بين
الأنواع الفنية ، ونجد عكس ذلك في المرحلتين الأخريين : ما قبل
الكلاسيكية وما بعدها إذ تلاحظ كثرة الخلط وعدم الاتقان ووجود
تأثيرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة الثلاثية بالنسبة لأي فن من الفنون ، فإنها
تعود كبداً من جديد وفي نشأة جديدة تتابع خطواتها لتكتمل الدورة
وهكذا .

ونحن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة ، تظهر ملامحها من
خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين ، فهم يقبلون على الشعر المرسل
المتحلل من القافية ، ويستخدمون الأسلوب الزنجي السريع الأداء المتلاحق
الحركة سواء في النون التشكيلية أو في الأعمال الأدبية فلانجد لديهم
التراما بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يتأثرون في
ذلك بتلقائية التعبير الشعبي وبساطته ، وكذلك بالتراعات المستقبيلية
والوجودية السائدة .

وقد كان لهذه الاتجاهات أثرها على الموسيقى أيضاً ، فظهرت أنواع
موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الزنجية والشعبية .

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ،
بل قد تطول إحدى فتراتها أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة في
أخرى بحيث لا تستبين معالم كل منها . ولكن الذي يجب تأكيده هو أن
هذه المراحل الثلاث ليست مراحل فردية ، بل هي مراحل إجتماعية ، أي

أنه ليس في مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق بمفردها تياراً فنياً أو مرحلة فنية مهيمنة ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الاجتماعى .

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور الفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها رغم ما نشاهده من تداخل التطورات الاقتصادية والسياسية والدينية مع هذه التطورات الفنية ، ثم أن درجات التطور الفنى لا تتلازم مع درجات التطورات الأخرى للناظرة لها ، فنلاحظ مثلاً أن هناك وصول « فنياً » إلى ذروة 'المجد الفنى' قد صاحب أضمحلها السياسى والتجارى ، وقد تأخرت ثورة فرنسا الرومانطيقية الفنية عن ثورتها السياسية حوالى نصف قرن ، وكذلك تم الإصلاح الموسيقى الكبير فى العصر الحديث حوالى سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الدينى البروتستانتي .

وتنحصر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الجمالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجياً ، فتحدد رضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ، ونكشف عما إذا كان قد جاء فى موضعه من حركة التطور الفنى . أم أنه بعيد عن روح العصر .

وعن طريق هذا القانون نستطيع أيضاً تحديد المرحلة الفنية للسائدة وتعيين وضعها ، فقد تكون مرحلة نشأة أو مرحلة اضمح أو مرحلة اضمحلال وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعه الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة .

أى أن قانون الحالات الثلاث بشكل الأساس العلمى لأحكامنا الجمالية على الأعمال الفنية .

ولكن تحديد هذه المراحل ، وتعين موضع العمل المنى بالنسبة لها ، إنما يرجع إلى المجتمع وسلطانه الجمالية المنظمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التى تقوم على الالتقاء العرفى ، وفى هذا ما يضمن سلامة الاتجاه العلمى فى هذا الميدان الجديد .

٤ — السلطات الجمالية فى المجتمع :

وإذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لذوات الأفراد وأنحرافاتهم الشاذة ، فإن ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية وهو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المحيدين من ذوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياساً إيجابياً نقيس به الجمال المطلق المثل الذى أشار إليه أفلاطون — على الرغم من أننا نحت الخطى نحوه على الدوام — لا نبليغه أو نعرف حقيقته أو ننعيم بالحياة معه — فإنه يبقى أن نرجع إلى المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية ، ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية — والوظيفة القضائية — والوظيفة التنفيذية .

أما السلطة التشريعية فى الميدان المنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالمطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور الفنى ، وأما السلطة القضائية فوظيفتها تعيين الأعمال الراجعة أو الخاسرة أو الملقاة أو المدلسة والحكم عليها بالجمال أو بالقيح أو بالإسفاف أو بأنها ذات نزعة أكاديمية ، ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضاً تسجيل

الأرقام القياسية ومستويات الإجابة ودرجات الإلتقان الفني في الجولات الفنية أى في معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة السلطة التنفيذية فهي توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية ، فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل في الحاضر أو بالسيان أو بالمجد المتوقع لدى الأجيال القادمة^(١) .

وإذنى فقد أصبحت للفن مدارس وقواعده وصنعتة الخاصة به ، بحيث أضحي نظاما إجتماعيا لا يبنى على مخاطر العقوبة الفردية ، بل يقوم على أصول متعارفة مشتقة من المجتمع وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية منوطه بالمجتمع بحيث يخضع العدل الفني لسلطات المجتمع وجزاءاته .

* * *

هذا التفسير الإجتماعى للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الاجتماع الجلى التى تحاول جاهدة أن تضع أصول هذا العلم الجديد ، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ما تسمح به صفحات هذا الكتاب .

على أن هذا المنهج العلمى الجديد فى ميدان الدراسات الجمالية فى حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجا مثمرا فى الميدان الفنى الإجتماعى .

خاتمة

لقد حاولنا في هذا الكتاب المحدود الصفحات أن نستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية ، التي لا غنى عنها في مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفني الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال ، وتطور الدراسات الجمالية في العصر الحديث ، وبيننا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التدقيق .

وأفردنا بحثا خاصا بمدارس علم الجمال وبمناهج الجمالين . ثم عرضنا للفن بصفته الميدان الأساسي للتجربة الجمالية ، من حيث أن الغالبية العظمى من الجمالين يرون استبعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمال ، فالتجربة الجمالية في نظرهم لا تستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فإنه كان من الضروري بعد هذا أن نتعرض للنظريات المفسرة لحقيقة الظواهر الفنية ، ولمشكلة الإبداع الفني .

وإذا كان الفن هو محور هذه الدراسات فإنه من الضروري أن نلقي الضوء على المصدر التاريخي للنشاط الفني ، ولهذا فقد عالجت مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المفسرة لظهور الفنون المختلفة في التاريخ الإنساني وأشرنا إلى أسبق الفنون في الظهور .

وفي النصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلنا القول في تقسيمات الفنون

الجميلة ، وآراء الجماليين يصدد هذه التفسيرات ، ثم أفردنا بحثا خاصا بعلاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب ، بعرض سريع لمشكلات علم الاجتماع الجمالي وهو آخر التطورات التي إنتهى إليها علم الجمال .

وقد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة ، فلا زال أمام الباحثين فيه طريق طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلبي أصراره استحسننا وقبولاً في الميدان العلمي .

على أن المعارضين لهذا العلم لا يتوقعون له نجاحا في المستقبل ذلك لأن اتجاهه إلى العلوم الأخرى وإستعانه بها إنما يدفعه إلى التخطيط وعدم وضوح المنهج ، ويرد دعاء هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى إنما يدل على خصوبة مشكلاته وإتساع دائرة بحثه ، ثم أن العلوم الانسانية كلها تتداخل في موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن الانسان لا يستطيع أن يتوقف عن التنافس رغم ما تواجهه الفلسفة من تحد خطير من ناحية المناهج العلمية ، فكذلك لا يستطيع الانسان أن يكف عن التدورق وعن الابداع الفني . فالأعداء هذا العلم الجديد إنما يقرون بحقيقته ذلك لأنهم يصدرون بالضرورة أحكاما جمالية على ما يصادفهم من موضوعات ، ولا يستهدف العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلمية على دراسة الآذراق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الامر الذي لا يمكن إنكاره هو أن التعقيد الزائد للظواهرات الجمالية يعطل ظهور الصورة الدقيقة أو العلمية لعلم الجمال ، وكذلك فان

تدخل شخصية المؤلف في علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيدا ، وهذا مالا نجد في الميدان العلمي البحت .

ومعنى هذا أنه يتعذر تحقيق « الموضوعية » في الدراسات الجمالية تلك الموضوعية التي يستحيل بدونها قيام « العلم » .

وتمت أضر هام يقف في طريق الدراسة العلمية للظواهر الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تنسم بالمنايع القوي ، وتشيع فيها روح الشعب الذي تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزي والأمريكي يتميز بالنزعة الحسية والنفعية ويميل إلى الوقائع الحسية ويرفض النظريات العامة ، وهذا الاتجاه يتعارض مع النزعة الصوفية والمثالية والعاطفية .

أما علم الجمال الألماني فهو يتجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذاهب ميتافيزيقية عريضة أو بتنظيمات علمية كلية . ويقف علم الجمال اللاتيني - في فرنسا وأسبانيا وإيطاليا - موقفا وسطا بين الاتجاهين السابقين ، فلا يقبل التطرف في أي اتجاه ، ويميل إلى الأفكار الواضحة ، والأذواق الجمالية ، وإلى ذوق مثقف بالذات .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخلص عن الروح القومية واتخذ طريقا واحدا ومنهجاً واحداً وأساساً واحداً ، ولا شك أن هذا الطريق مليء بالصعوبات الجمة ، ذلك أننا نعتمد في هذا العلم على الإدراك الحسي والتأمل العقلي وكذلك التلقائية الإبداعية في ميدان الفن ، وإذا كنا نرى تشتتا في الاتجاهات الفنية وتنوعاً في النشاط الفني فإن ذلك يمنح وراءه تياراً وليداً يتمثل في اتجاه المدارس المعاصرة تدريجياً إلى العمل المنهجي .

فانتمنان المعاصر الذى يبدو فى الظاهر أنه لا يهتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو ما يسمى « بالضرورة الخارجية » مؤثراً الاهتمام « بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل وذبذباته الحية - هذا الفنان يرى فى النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس فى الأجيال القادمة ، ولعل أقوال هربرت ريد (١) بهذا الصدد يمكن أن يلقى ضوءاً كافياً على هذا الموضوع - وهى تبين لنا خطأ الفكرة التى يشيعها البعض من الفنانين من عدم إقترانه بالناس وبالواقع الخارجى وعزلته المقصودة ، وعكوفه على باطن الموضوع فحسب بالفنان يجمع بين الباطنيين : الاهتمام بباطن الموضوع ، كذلك الاهتمام بالصلة بين الموضوع والناس . فالعزلة الظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تباعد وسائل التعبير وتعارض المدارس - حتى ليكاد يشعر المدارس فى هذا الميدان بالقوضى والعشنت المنهجى - كل هذا لا يعنى انتفاء وجود تيار منهجى يشق طريقه فى تودة وثبات من خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفنى .

فع وجود هذه الصراعات المستمرة فى المجال الفنى ، إلا أن الفن لا زال يشق طريقه كنشاط بناء محاور لا أن يؤدى رسالته فى تجاوز عالم الواقع لشائع والانتقال منه لتحقيق عالم استيطى خاص به ومستقل بذاته أى أن الفن يتعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصفات المحسوسة لهذه الأشياء وأعاده تكوينها بطريقة ترمى إلى إحداث هذا التأثير أى هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائماً موجودات فريدة وجودها هو غايتها .

(١) يقول هربرت ريد فى كتابه عن « الفن المعاصر » ص ١٢٠ :

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of our time. But to this internal necessity corresponds the necessity to communicate with other people, with the maximum intensity and art is the reconciliation of these two necessities.

والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فإذا افقدت ، افتقد الفن ،
فالشعور يتجاوز الواقع والاحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفني
والأساس الذى تتكامل فى ظله المراحل الجمالية (١) للعمل الفني .

ونختم صفحات هذا الكتاب بالإشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن
تلعبه العنون التطبيقية فى حركة تقدم العنون الجميلة نفسها ، من حيث أن
روح العصر أصبحت لا تشجع كثيراً نزعات الفن الخالص بينما تحيط
العنون الموجهة إلى المنفعة العملية بألوان شتى من الحفاوة والتقدير .

(١) يشير سوربو فى تفسيره السيكولوجى للفن إلى مراحل جمالية ثلاث
يعانيها الفنان وهى التأمل والخلق ثم الأداء ، ويشترك المتذوق مع الفنان فى
عملية التأمل وهى تبدأ بشعور باللامبالاه ثم ينتقى هذا الشعور بالتدريج
ويتحول إلى لذة حقيقية فإذا عمقت هذه اللذة فإنها داخلية وحالة
نشوة غامرة وتبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمتذوق إلى
مستوى عملية الإبداع نفسها فيحس بمعاصرته لها . ولا يلبث أن يقوم بعملية
فكرية شعورية لتفسير العمل الفني وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين
وهذا هو ما نسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فإن دى دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة
والأولى هى الأصالة والتلقائية والانتاجية وأما الثانية فمنها الاهتمام الجدى
بالعمل الفني وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يقضى
بنا إلى أسلوب الأداء أى إبراز الصورة المبدعة والتعبير عنها أى تنفيذها .
وتتعدد صور الانتاج فى عملية الخلق ، فقد يتم الخلق الفني عن طريق التحقق
المجائى ، أو عن طريق تغلب التأمل اللاشعورى وأخيراً عن طريق التأمل
الشعورى فيكون الانتاج الفني مصححاً بالتفكير .

وقد أشرنا في مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال في مجال الصناعة .

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد ينحصر في تقييم الفنون التطبيقية أى الفنون المستخدمة في مجال الصناعة *Esthétique Industrielle* .

وأبداً ما كان الأمرُ فإن أى مبحث جمالي لا يمكن أن يهتم بمواقف فلسفة الجمال أى فلسفة التدقيق ، منها تعصب الجماليون التجريبيون لمواقفهم التى ستفضي بهم فى نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الأذواق والمواجيد الجمالية التى تستعصى على مقاييسهم المادية وتفلت منها فتكون ثمرة جهودهم سمات مظهرية بعيدة عن مضامين البيئة الباطنية أو الذبذبات الحية للصورة الفنية .

ملحقـات

(١) .

مدرسة النحت اللبسى فى مصر

إن أعمال صلاح حسنين الرائدة فى ميدان النحت اللبسى لتعبر عن قيم جمالية جديدة فى فن النحت ولقد شهد المحكون بذلك فى عدة معارض إشتراك فيها هذا الفنان السكندري الأصيل ، وما يستوقف النظر فى أعماله التى حظيت بإعجاب كثرة المتذوقين أن المادة التى يستخدمها فى التشكيل قد ابتدعها بنفسه مثله فى ذلك مثل أى فنان موهوب فى الخارج ، وهى توفر حوالى ٨٠ ٪ من تكاليف النحت العادى .

والامر الذى استرعى إنتباهى لديه ، فضلاً عن أصالته الفنية ، هو إرتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمه فيها بحيث أصبحت مطاوعة للامسات أصابعه مما أمكنه من أن يضمثها المعانى والصور التى تعبر عن إبداع قى ممتاز .

وهو يذكرنا فى هذا المجال بأعمال المثال البريطانى هنري مور الخالدة .

وإذا كان أسلوب التعبير الذى إتفرد به فناننا السكندري فى العالم العربى قد تبلور فى صورة لمسية فأننا نجد انسياقاً مع هذا الإتجاه ظهور نوع من الرمزية فى آثاره الفنية نلمح فيها نوعاً من التحدى للزعة التقليدية وثورة حارمة على الكلاسيكية ، فأننا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها نكتسى بلون قى خاص هو مزيج من عالمه الإبداعى الغنى بالصور الفنية ومشاعره وإتفاعلاته المرهنة التى تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله . فترى وحدات حية لمنجزات الثورة وأعمالها الخالدة وكأنك تحيا بنفسك كما يعيش هو فى

عنقوان حياة هذا الشعب بمباحياً الملايين الكاودة من عماله وفلاحيه وسائر
نشاته الأخرى .

وأخيراً فن فن النحت اللسمى ليس بدعة في عالم النحت بل هو فن له
أصوله ومدارسه المعترف بها عالمياً ولا سيما في روما وباريس ولندن ، وقد
استقبل القواد العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللسمى
وعلى الأخص في روما واعتبرت من المنجزات الأكاديمية في ميدان العمل
الفنى ، ولا شك أن وزارة الثقافة قد أحسنت صنعاً حينما أفردت مرسماً
خاصاً ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب ، لإنتاجه الفنى الخصيب .

و نحمد على أبو زيان

(٢)

التقييم الجمالى للنحت اللبسى (١)

تأيت باهتمام ما نشر على هذه الصفحة (فى جريدة المساء) من آراء
حول موضوع النحت اللبسى ، وأذكر مساهمى المتواضعة فى يغبون العام
الماضى فى هذا الحوار الشيق الذى أرجو له أن يتسم بطابع الموضوعية
الجبقة كما أشار الكاتب الماضى صاحب المقال الأخير عن « التحالف بين
العينين والأصابع عند المثال »

ولما كانت الموضوعية إنما تعنى التزام الحادة العلمية وتحرى المنهج
العلمى لهذا فإن أولى خطوات الحوار السليم - بهذا الصدد - تفرض علينا
أن نجتو مبنى الحكم الجمالى وطبيعته وأسس حتى يصدر تقييمنا للآثار الفنية
عن وعى وإدراك واضح .

ومما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية إنما تصدر أصلاً عن أذواق
المعجبين ، بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام - إذا اجتمعت - حصيلة
للكم الإعجابى النسبى الذى يعتبر مؤشراً علمياً على أذواق المعجبين فى إطار
نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة ، وفى سياق التفاعل الوطنى المتأخر
الثلاثية للتجربة الجمالية ، وأعنى بذلك تلاحم الخلق مع الصور المبدعة

(١) أثبتت مناقشة حول هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وقد
اهتمت وزارة الثقافة مؤخراً بالموضوع فصدر قرار بإنشاء معهد خاص
للتنقذ اللبسى فى الاسكندرية وقد تشرفت بعضويته .

وأذواق المشاهدين ، ومن ثم فإن الأعمال الفنية المعبرة التي تكون موضع استحسان وتقدير فريق من المتذوقين يجب أن يتناولها النقاد بموضع التشريح الجمالي سواء اقتضت مقالة الجمال أو غيرها ، دون أى تدخل شخصي عشوائي يعصف به خلال معركة كلامية - بظاهرة واقعية تتمثل في مواقف طائفة من المتذوقين ، فقد لا يميل البعض إلى الفن السريالي أو التجريدي أو التائري ، وقد استهجن البعض الآخر الموسيقى الجاز ، ولكن لا يمكن لأى من الفريقين أن يخرج هذه الألحان الفنية من دائرة الابتداع الفني ، فهذه لعبة المواقف والمدارس وتحزبها الذي يجب أن يقطن إليها الناقد الحصيف وأن يرتفع بصيرته فوق غبار هذه المعارك المستعرة ، ومعنى هذا أن الأمر انتهى موضوع الإعجاب - إذا أردنا التزام المنهج العلمي والتجرب من صراع المدارس والأفكار المنسقة الناجمة - يجب ألا يكون موضع استبعاد أو أن يطرح جانباً في مناهات الحياء الفني أو في غمار ما لا يعتبر فناً أصلاً .

ولهذا فإن القول بأنه ليس هناك ما يسمى بالنتجت الدسمى بأنه لا يعتبر فناً بل هو كفن الطهي ، هذا القول يعتبر منافضة صريحة لما قبلنا من آراء حول موضوعية النقد ومنهجه وروجه فضلاً عن تجاهله للفرقة العلمية المتعارف عليها بين الفنون الحسية والفنون العملية . وكأني بالناقد يحصر مجال التقدير الجمالي في حدود أصول الصنعة (أى تكنولوجيا الفن) أو تقاليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاماً منه بموقف أكاديمي معين سبق الإعتراض بوصفاته ولهذا فإن أى جديد في مجال الفن يمدح في نظر هذا الفريق من النقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القديم الثابت ، ومن ثم فهم

يتصدون لهدمه وإستبعاده حتى تستقر أوضاعه وتقبدي معالنه وترسخ
مفاهيمه فيأخذ طريقه إلى الاعتراف الأكاديمي . وعند ذلك فقط يمنحه
النقاد جواز المرور إلى مجال التقدير الفني - وإطلاقاً من هذا التفسير
تتباين بالضرورة الدعوى القائلة باستبعاد النحت للمسى من دائرة الفنون
الجميلة والاستندة إلى عدم ظهور هذا اللون الفني تاريخياً ، لأن التمسك بهذه
الحجة سيفضي بنا حتماً إلى الجحود التام وانتفاء التقدم والتجديد والإبداع
وفي أمور تشهد بها التجربة وحركة التاريخ .

وإذا كان النحت للمسى قد تأخر ظهوره تاريخياً فشأنه في ذلك شأن
طريقة برايل التي لم يكتب لها حظ الظهور إلا حينما ازداد إهتمام العالم
المعاصر برعاية مكفوفي البصر ، فذلك ظاهرة إجتماعية وإنسانية يجب أن
توضع موضع الاعتبار وأن يفسح المجال لما يبتلع عنها من ظواهر قبيحة وثقافية
على وجه العموم وإحداثها ظاهرة في النحت اللاتني .

وأمل الصديق الناقد يعلم جيداً أن هذا اللون الطريف من فن المكفوفين
قد سبق ظهوره في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا كما نشرت في مقال
سابق وكما أشار الصديق المزيّر الأستاذ أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة
في نفس هذا الموضوع من « المساء » .

على أنه يحمل بنا بعد هذا أن نطرح للنقاش المجادة القضية الأساسية
التي تدور حول مقال الكاتب ، وأعني بها حتمية التحالف بين العيينين
والأصابع عند المثال .

وأول ما يستوقف القارئ أن معظم النصوص التي وردت في المقال

عن هنرى مور أو لوفافر أو الدكتور نعيم عطية لا تقطع برأى حاسم في الموضوع بل لقد احتوت على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة والتي حشدت يقصد معارضتها ، وإكتفى بإيراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول « أن عامل النفس يظن مع ذلك صاحب المقام الأول في الخلق الفعلي لأغلب البائيل » .

وفي رأي أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التي اختوفاً المقال لو انتهت جيداً إلى مرمى العبارة التالية وأبعادها حيث يقول الكاتب : « ولكن المراقبين على النحت ليسى يسرون خطوة أبعد مما يجب عندما يضعون اللبث اللبى على قديم المساواة مع فن النحت ، فيشعرون للمساواة وجوائز الدولة ، ويمتد متى كانت السلطة الفنية تتحكم في تقييم الأعمال العصرية التي يكتب لها الخلود ؟ وما هو مستوى النحت النى المقبول عند كاتب المقال ؟ لعله يتمسك بالأصول الكلاسيكية للنحت الأخرى مثلاً ، فيستبعد بذلك جميع أعمال النحت التاريخية سواء عند البداليين أو أعمال النحت الدينى التجريدى عند قدماء المصريين أو حتى أعمال النحت المعاصر عند هنرى مور بالتات ، وذلك حتى يصل إلى ما يسميه « بالفن الراشد السوى » ويبقى أن نقول في متاهات لا نخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير للوضوعية .

لقد إتفق علماء الجمال وعلى رأسهم أتين سوربو على اعتبار النحت فناً من فنون الدرجة الثانية كما يذكر في كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » استناداً إلى أن النحت تركيب من عناصر أولية من الخطوط والأحجام الخطوط مسحات جمالية أستوفاها حقها في الدراسة كل من أندرو بورك

وهو جارت ، وهذا يعني أن اللون والضوء لا يعتبران من عناصر البحث الأساسية ، وليس هناك شك في أن الخاصية الجوهرية للأدراك البصرى تتمثل في الإحساس اللونى والضوئى وليس في إدراك الأبعاد والأحجام ، إذ أن فاقد البصر يستطيع أن يدركهما بأعضائه الأخرى ، وأهمها يديه وأصابعه عن طريق المماس الجزئية وأوتطالتهما ، حتى يصل إلى التركيب الذى يسهل أمره فيما يستطيع معاينته ، أو يتدخل فيه الخيال المستمد من عالمه الخاص إذا كان المدرك ضخماً تستحيل معاينته دفعة واحدة .

على أننى لا أخال أنه ينكر ظاهرة التعريض الوظيفى المعروفة فى علم النفس ، ومؤيداً لها أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فإن الحواس الأخرى الأقرب إليها تتجمل ، وظيفتها المنقودة ، ومن ثم فإن هذا التحميل الوظيفى لحاسة اللمس هو الذى يتيح للكفوف الموهوب أن يفتح آثارا فنية نحتية ، وأن تفسح لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس ، ذاكرة بصرية مشتقة بأعماله لقوة الخيال ، أما القول بتساؤل عملية الخلق الفنى مع الزمن نتيجة لتوقف نمو المخزون من الذكريات المرئية فذلك أستنتاج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء المبحرين والحال غير الحال . . . وإذا جاز لنا أن نستقرئ جوانية عالمنا الخاص كبصيرين ، فلا يجوز لنا مطلقاً أن نحس بمحتوى عالم المكفوفين الخاص ، وأن نصدر عليه أحكاماً غير علمية لن نصل إلى أبعد من مستوى الفن والتخمين . أن الفنان المكفوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تتقدم وتنمو مع الزمن إنما يضيف إضافات جديدة إلى ذاكرة المشتق ، وينمو خياله بتأثير حساسيته المرهنة وبفضل تساوق وتأثر حواسه الأخرى التى

تتمحور حصيلته الفنية تكون ركيزة للانجاز الفني وثمت أمر لا أسوقه في مجال
التدليل على جمالية النحت النسي بل أكتفى بوضعه بين قوسين وهو أن
الكثيرين من المكشوفين ومن بينهم صلاح حسنين لم يولدوا فأقدي البصر
بل لقد تمتعوا بمشاهدة جمال الطبيعة ودنيا الأشكال والألوان فترة طالت
أو قصرت عن أعمارهم ، فأمكنهم بذلك أن يتوودوا بذكرة بصرية مؤثرة
أمكن أن تستطيل بتأثير خيال خلاق وحس مشترك نشط ومشاعر قوية
مشيرة وقياس عملي يحير عاملاً قاماً في التعرف على المجهول البصري
استناداً إلى سبق معاينة المثل أو الضد أو الجزئي .

أما ما ذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة
المنجزة تأمراً لا يعتبره القلة المعاصرون ذات أهمية أو وزن كبيرين بل لعنا
نواجه اليوم تياراً قنيا عازماً ضد الصورة ، بالمعنى الذي يعاق في ذهن
كاتب المقالة ، ما دام يتحدث عن تطابق في متاح فني قد يحيل أحياناً إلى
زعة تورية أو إلى اللامعقول لتحرر من أغلال الصورة ذات الحدود
والعالم والتي قد تنطلق من ذهن — على حد تصوره — قبل بسا الفنان
شكلاً أو قابلاً مطابقاً .

ومبار أبعث هذا التصور عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى
التمرد على أسر الصورة بل وإلى استيعادها كلية والمكوف على المادة نفسها
لاظهار مدى مطاوعتها لأضايح المثالي الذي يكشف فيها عن عالم عريض
لترام على بصور تتبع من ذات المادة ولا ترتبط بالصورة المطابقة للإشكال
التقليدية ، ولعل بعض أعمال هنري مور مما يعطينا فكرة واضحة عن هذا

الإنجاز الجديد الذي يريد أن يتجرب من أسر عالم الشكل التقليدي وضغط الصور الذهنية المطابقة .

على أنه ما دام كاتب المقال يعترف بأن الصورة الخيالية تعتبر كأمر صادر من المخ ، فإنه يمكن أن تتم الموازنة التي يطالب بها - في غيبة البصر عن طرق الإحساس البشري بالحجمية في دقة متناهية ، ومع هذا فليس الفن تسجيلاً أميناً للطبيعة أو لعالم المراتبات حتى يطلب المطابقة بين الصورة الذهنية والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة الملموسة بل هو خلق وتعبير عن هذا الخلق بأسلوب أداء متميز يتكره الفنان ، وهو ليس في حاجة إلى أن يلتزم في أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها ، وإذا نحن استبعدنا عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا في دائرة الأشكال المرئية وحدها فإن نضع اذن آثار الفن الدبتي الغيبي واليتافيزيقي والسحري والأسطوري ، وهي لا تنسب إلى ما نألفه من صور وأشكال وإن جاز أن نستخدم بعض عناصر جزئية منها ؟

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن يراجع وقيم وينقد عمله الفني فإنه يعتبر ادعاءً مردوداً ، لأنه إذا كان الإحساس اللمسي هو العامل الجوهرى في منجزات النحت ومع ذلك يقال إن المكفوف لا يمكن أن ينهض يعيد عملية التقييم والنقد فكيف الحال فيما يخص الموسيقى عالمي مثل بيوفن الذي أنجز أروع ألحانه بعد أن أصابه العمى .

وأخيراً فإن هذا الحوار إنما يثير مشكلة جمالية هامة وهي هل هناك

حس جمالى خاص فى الإنسان أم أن الإحساس الجمالى موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالى على المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسى بين الحسنيين والمثاليين ، فشوبنهاور - مثلا - يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وكذلك يرى هيجل أن العنكرة الكامنة فى جوانبه العمل الفنى هى أساس التقدير الجمالى وليس المظهر ، ومن ثمة فإن الرمزيين والتجريديين والسراليين يجدون فى المثاليين خير من يدافع عنهم ، ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت اللسمى فهو فن مركب من التجريدية والتعبيرية والرمزية ولا يهتم أصحابه بالشكل بقدر إهتمامهم بالمضمون أن بالفكرة ، وهم غالباً ما يعصفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا وعلى هذا فإن التمسك بالاحساس البصرى كلازمة للنحت ، وإن كان أمراً مرغوباً فيه فى أعمال النحت الكلاسيكى إلى حد ما ، فربما جاز أن لا تكون له ضرورة لازمة فى مجال النحت اللسمى الذى ينصب على المضمون المرتبط بالفكر بالدرجة الأولى دون الصور الحية .

أما ما يسوقه الكاتب من عجز المكفوف عن تحقيق الإيقاع والإتزان والتناسق فى ميدان النحت فمسألة غير ذات موضوع إلا عند من يمسكون بأصول الصنعة الفنية . ويتخرون المواصفات التقليدية فى مجال النقد الفنى . والأمر هنا يتعلق باتجاه جديد ولون مبتكر ينطوى فى ذاته على مقاييسه التى تصبح معها الإيقاع والإتزان والتناسق أمورا تقديرية تمتد فضلاً عن أنهما متار نقاش غريب فى دنيا النقد ، وقد تمحوت إلى

أسلوب شائع يصطنعه البعض ليحاربوا بأسلحة من صنعتهم مواقف
المعارضين لأرائهم .

وإني لأرجو ألا يفهم من مقالتي هذا أنه يتضمن دفاعاً عن شخص
المثال صلاح حسنين (رغم تقديرى لغته) وذلك لأننى لا أريد أن أزعج
بنفسي في مناهة لعبة الجوائز والمسابقات والمجاملات التي لم ترتفع عندنا
بعد إلى المستوى المميز من الاتجاهات والرواسب غير الموضوعية ، وكل
ما أرجوه صادقاً مخلصاً أن تتعاون معاً على إرساء قواعد هذا الفن الوليد
حتى تكتمل عناصره وألا تتسرع فلحقه بفن الأطفال والمجانين والمعتوهين
قبل أن تتضح أبعاده تماماً . وليس هذا الموقف منا صدورا عن دواعٍ
إنسانية بل هو التزام بموقف سليم ما دام الفن الأصيل هو في حقيقة أمره
خلق وإبداع وتعبير وليس تجميل صلاحيات حسنين سوى رمضات مشرقة
من عالم خاص به بموج بشق ألوان الفكر والمشاعر والأحاسيس
الغنية النبيلة (١) .

(١) لقد حاول فريق من النقاد ، عدواناً منهم على حرية الرأي - أن يطمسوا
معالم هذا الفن وذلك بالامتناع عن نشر قوله الحق حوله . ولقد تعمدت
أن أعرض لهذه القضية في هذا الكتاب حتى يكون في هذا درس للذين
يتعمدون للعمل في حرم الصحافة المقدس دون أن يقدرُوا خطورة
المسؤولية الواقعة على عاتقهم ، فيعملون على فرض حجب مفروض على حرية
الرأي ، فتسجيل هذه الساطة الثالثة أي الصحافة إلى سوط جلاد للحرية
وخنق للفكر الحر .

وفي ختام كلمتي أتوجه بالدعوة لكاتب المقال لكي يشرف مرسوم الفنان
صلاح حسنين بزيارة خلطقة ، ولست أشك لحظة واحدة في أنه سيتقارب
ويصبح من أشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن السحت المعاصر إذ
أني أعتقد أن المعاينة المباشرة لأعمال النحت تكون أكبر جذري . وإدامة
النظر إلى صورها القوة وجرافية .

ويسعدني بعد هذا أن تكون للجوار بقية وأن يستمر هذا الديالوج
الشيق على هذه التمتحة الفنية الجادة

د. محمد علي أبو ريا

(٣)

دراسة حول

تصنيف التراث الشعبي ومدى

إرتباطه بالعلوم الإنسانية

مع إستخدام المنهج البنيوي Structural Method

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

بمخت مقدم من :

الأستاذ الدكتور / محمد علي أبو ريان

الأستاذ بجامعة الاسكندرية

ومدير مركز التراث القومي والمخطوطات

كلية الآداب — جامعة الاسكندرية

إلى

مؤتمر الدوحة للتراث الشعبي بقطر

من ١٣ / ١ إلى ١٧ / ١ / ١٩٨٥

دراسة حول تصنيف التراث الشعبي

ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية

مع استخدام المنهج البديوي

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

تقديم :

مقدمة عامة في دراسات التراث الشعبي

— التراث الشعبي والفولكلور

— نشأة دراسات التراث الشعبي

— أشكال التراث الشعبي

— أهمية التراث الشعبي ووظائفه

— دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر

القسم الأول

حول تصنيف التراث الشعبي

التصنيف المقترح للتراث الشعبي

التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية

القسم الثاني

إستخدام المنهج البنيوي في تطبيقات
على الأمثال العامية في مصر

الأمثال والتاريخ الإجتماعي للشعوب

وظيفة المثل ودلالته

تطبيقات على الأمثال في مصر

تفريغ جدول الدراسة

الملحق (ضمیمة عن المنهج البنيوي وتطبيقه في مجال البحث)

للمراجع

أولاً : المراجع العربية .

ثانياً . المراجع الأوربية .

تمهيد

يرتبط موضوع هذا البحث إرتباطاً وثيقاً بالموضوعات التي أثارها اللجنة التحضيرية لمؤتمر التراث الشعبي ، فقد راعينا أن ينصب البحث على محاولة جديدة لتصنيف وقائم التراث الشعبي ، وهو ما أتمته ورقة العمل بالخطيط للتراث للشعبى ، وقد عاجنا أولاً ، وفى مدخل هذا البحث ، الصلة بين التراث الشعبى و « الفولكلور » كما يسميه الغربيون ، كما أشتمل أيضاً هذا المدخل على بيان لوظائف هذا التراث ، لا سيما الفنون اللغوية ، وأهمية تسجيل هذا التراث وأثره فى مجال البحث الاجتماعى والسياسى والاقتصادى واللغوى بصفة عامة .

ثم عرجنا ، فى القسم الأول من البحث ، على التصنيف المقترح للتراث الشعبى ، وحاولنا بطريقة جديدة الكشف عن مدى إرتباط وقائع هذا التراث بالعلوم الإنسانية ، وبغيرها من العلوم المرتبطة بهذا الإنتاج الشعبى الفريد .

وجاء القسم الثانى من البحث فى صورة دراسة بنيوية عن الفن التعليمى ، منصبة على بعض الأمثال العامية السارية فى مصر ، قدمنا لها بجميد مستفيض عن أهمية دراسة الأمثال العامية ، وكان الهدف من وراء استخدام المنهج البنيوى هو محاولة تطبيق أو دراسة معاملى الثبات والتغير على العينة التى أثمرناها من الأمثال الشعبية المذكورة .

وقد رأينا أن تثبت نتائج هذه الدراسة البنيوية فى جداول تصنف فيها الانساق السارية والانساق الميتة من الأمثال موضوع البحث .

وقد ذيل القسم الثاني بملحق عن المنهج البليوى وتطبيقه فى هذا المجال .

وقد عنيانا أيضاً بأن نشير إلى أهمية تسجيل هذا التراث الشعبى الذى يوشك أن يندثر فى مواجهة تيارات الغزو الثقافى والتغريب والمهجرة الجماعية .

والله الموفق سواء السبيل

أ د محمد على أبو دياب

مقدمة

التراث الشعبي والفولكلور :

أنت أستمعنا لهذا الإنتاج الشعبي الخالص وغير المكتوب ، والذي نسميه بالتراث الشعبي في مصر بصفة خاصة ، قد انتهى بنا إلى أن الغالبية من الباحثين في هذا المجال يهتمون بالأدب الشعبي ومن هنا جاء موقف المعارضين لعريب كلمة (فولكلور Folklore) بالأدب الشعبي ذلك لأن الأدب الشعبي هو قسم معنوي خاص من التراث الشعبي العام ، الذي يدخل تحته بالإضافة إلى الإنتاج الأدبي ، العادات والتقاليد ، والأعراف والسلوك ، والمزاج الشعبي ومشجات الحرف الشعبية من الأثاث والأزياء والمنازل ، والتزيين ، ووسائل النقل والعميل ، ووسائل الترفيه المختلفة التي تبناها الشعب جماعيا دون تنظيم أو غاية مقصودة لذاتها .

وخلاصة القول أن هذا التراث الشعبي الغير مكتوب ، إنما يرتبط بانطلاق العام للشعوب ، ويبدو أثره عند الشعوب الامية المتخلفة أكثر من ذبوعه وظهوره عند الامم المتقدمة .

وهكذا تتطابق في رأينا كلمة « فولكلور » مع عبارة التراث الشعبي ، وتضمن الكلمتان جميع أنواع المعارف التي يتناقلها الناس بالكلمة الشفهية المنطوقة ، للسمع أو للتوجيه ، والتربية أو الترفيه عن طريق ضرب الأمثلة أو الرموز أو القصص والحكايات والاساطير ، والمواويل والرقص وغير ذلك من فنون شعبية لا نفرق لها أصولا مكتوبة أو هوية يتعين بها صاحبها .

وكذلك فإن « التراث الشعبي » ينطوي على جميع الحرف والمهارات الفنية التي يتعلمها المرء عن طريق المحاكاة ، وما يصدر عنها من إنتاج مادي ذي طابع جمالي شعبي واضح .

وقد اختلفت تعريفات الاثروبولوجيين للتراث الشعبي عن غيرهم من أصحاب العلوم ، إلا أنهم رغم هذا الاختلاف يتفقون على إستبعاد التعلم المدرسي والنهجى المنتظم عن مجال التراث الشعبي بما فيه من حرف أو فنون شفاهية منطوقة .

وإذا كان التراث الشعبي أى « الفولكلور » يشكل شرطاً محدداً لثقافة المجتمعات الصناعية المتقدمة ، فإننا نجد على العكس من ذلك فى المجتمعات الامية البدائية ، إذ يشكل مجمل ثقافتها .

نشأة دراسات التراث الشعبى « الفولكلور » :

ليس هناك شك فى أن التراث الشعبى قد وجد منذ وجود الانسان الأول على سطح هذه الأرض ، ولكن أحداً من أفراد القبائل والشعوب البدائية لم يظن إلى حقيقة هذا التراث ، لأنه كان يمثل الثقافة الوحيدة التى لا بدبل لها فى المجتمع القديم ، فلا يمكن أن تكون موضوع دراسة أو تأمل إذا لم تظهر ثقافة أخرى معارضة عن طريق التعليم والترجمة الموجهة ، وهذا هو الذى حدث بالنسبة للتراث حينما تنبه المحدثون إلى أهميته ، وبدأوا فى تجميعه عن طريق الحواية منذ القرن الثامن عشر ولكن هذا لا يعنى أيضاً أنه لم يكن هناك سباقون إلى جمع التراث قبل القرن الثامن عشر ، فقد كانت هذه من المهمة الأساسية للرحالة الذين جابوا أقطار العالم ومناطقه المجهولة قبل أن يظأ العلماء المعاصرون أرضها ، ومنهم رحالة من العرب والمسلمين ،

مثل أين بطوطه مثلاً وغيره ، فمؤيلاء كانوا يكتبون عن الغرائب والحكايات التي كانوا يسمعون عليها أثناء رحلاتهم إلى تلك البلاد النائية ، ولم يكن هذا بقصد الدراسة ، بل كان بقصد المتعة والتعريف على الغريب من سلوك الشعوب وأحوالها ، فعل هذا أيضاً هوميروس ، وفعلها رجال آخرون غيره .

يجل أنتم من الثابت أن الاخوين « جرير Criner » هما اللذان بدأا بحملان القصص الشعبي الألماني السائد في ألمانيا حينذاك ، أي خلال القرن الثامن عشر الميلادي ، ولكن الأبحاث الخاصة بالفولكلور لم تظهر إلا في غضون القرن التاسع عشر . وعندما أشتدت الموجة الاستعمارية توطدت رحلات الانثروبولوجيين إلى البلاد النامية في آسيا وأفريقية ، وكان أولئك من أستخدم لفظ « فولكلور » في إنجلترا عام ١٨٤٦ م . « وليج جون تومز William John Toms » ، وقد ذهب إلى أن سائر المعلومات التي جمعت من هذه الشعوب النائية عن أحوالها وماداتها وأبسط معيشتها وأغانيتها وقصصها الخرافية وأمثالها ، وما يتعلق به أفرادها من حلي معينة أو طاجية أو غير ذلك من وقائع السكن والعمل والبيئة والحرف ، والدين وطقوسه ، والحرب والزواج ومراسمه . . الخ ، كل هذه الأمور التي ترجع إلى الأزمنة السابقة ، ينبغي أن تسجل أولاً بأول بكل الوسائل في بريطانيا لتكون موضع بحث ودراسة علمية مقارنة مع ما سبق جمعه من تراث شدي قبل ذلك ، وذلك لكي تكون أساساً لوضع تصنيف جامع مانع للتراث الشعبي .

وقد استند علماء « الفيلولوجيا » والمؤرخون إلى التراث الشعبي أو « الفولكلور » الشعبي منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر . وذلك

لدراسة تاريخ الشعوب مما كان له أثره البالغ في نمو الروح القومية التي
تمثلت في كتابات «شالنج» و «فخجنه» و «هيجل» والتي في أصولها ترجع إلى
الثورة الفرنسية والحركة الرومانسية.

وقد أرتبطت دراسة التراث الشعبي بالفعل بظهور الحركات القومية في
أوروبا، وكانت هذه الدراسات مصدرا لإحياء ونهوض اللغات القومية
فيها، ويتمثل هذا في «براغ» عاصمة «تشيكوسلوفاكيا» وقد اشتد
تيار الحركة القومكورية في فرنسا وإنجلترا وأمريكا فيما بعد،
وتتابعت الدراسات الميدانية في التراث الشعبي، ومن أهم المدارس في
هذا المجال (١).

المدرسة الأولى : وهي المدرسة الرومانسية ، عند الاخوين جريم
Grimm وهما مؤسسا المدرسة القومكورية العلمية ، وقد ظهرت هذه
المدرسة في القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر العقل والتنوير ، وكمرد
على الكلاسيكية في التفكير .

المدرسة الثانية : وهي المدرسة الميثولوجية ، ومن أعلامها ، شوارتز
وباكس مولر ، وأفانيسيف الروسي ، وغيرهم . . . ويقدم أصحاب هذه
المدرسة الأسطورة على ما عداها من التراث الشعبي ، ويعنون بتتبع النشاط
الروحي والفني للشعوب كما أنهم أصحاب هذه المدرسة بدراسة اللغات
القديمية ، والابناس البشرية والدراسات النفسية والفيلولوجية .

(١) أحمد رشدي صالح : فنون الأدب الشعبي ، ج ١ ص ١٨
وما بعدها . .

المدرسة الثالثة : وهي مدرسة « مورجان » وتتميز تلك المدرسة بتفسيرها التاريخي للتراث الشعبي ، وبدراسة الظواهر بمنهج مادي ، وقد تأثر بهذا المنهج « فردريك أنجلز » في كتابه « أصل العائلة » .

المدرسة الرابعة : وهي المدرسة الوضعية ، ومؤسسها هو سير جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبي « Golden Bough » وهو من أهم الكتب الحافلة بالفولكلور عند الشعوب البدائية .

المدرسة الخامسة : وهي المدرسة الانثروبولوجية البنيوية ، ولعلنا نضيف مدرسة جديدة في نطاق المدارس الانثروبولوجية ، وهي المدرسة البنيوية عند « ليفي ستروس وميشيل فوكوه وألكان » . وهذه المدرسة ترى أن الفولكلور الشعبي - أو كما نسميه بالتراث الشعبي - ليس بظاهرة تاريخية مامة مطلقة ، إذ أنه لا يعبر عن الاستمرارية التاريخية ، الأمر الذي دفع بعض العلماء إلى استخدام الفولكلور - أي التراث الشعبي - كوسيلة لاستنباط تاريخ الشعوب ، ذلك أن أصحاب المنهج البنيوي يرون أن التراث الشعبي لمرحلة زمنية لا يرتبط أصلاً بالتراث الشعبي للمرحلة التالية لها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن التراث الشعبي يختلف من وطن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ، ومن الشرق إلى الغرب ، فلا يمكن القول بأن الوطن الأصلي للتراث الشعبي يُعتبر واحداً رغم التشابه في القصص والأساطير والحكايات الشعبية من حيث المعنى والمضمون .

وعلى الرغم من هذا الاهتمام البالغ ، والذي أبدته هذه المدارس في

درامات التراث الشعبي ، فقد ظل العلماء إلى الآن غير متفقين على تصنيف واحد بعينه لموضوعات الفنون أو التراث الشعبي ، وهذا كذا تظهر الحاجة الملحة للاسهام في وضع فروض مثمرة لتصنيف ما لهذا التراث على ضوء المعطيات الهامة والكثيرة التي يسرتها « الأبحاث المعاصرة » في هذا المجال ، وانصب معظمها على التراث الشعبي الشفاهي وأثره في النواحي النفسية والاجتماعية والسياسية .

أشكال التراث الشعبي (الفولكلور) : (١)

اتفق العلماء على أن التراث الشعبي هو كل ما يتصدر عن الجماعة من فن (٢) ومهارات حرفية (٣) وعادات وعرف الجماعة (٤) وأدوات شعبية (٥) ومعتقدات شعبية (٦) وطقب شعبي (٧) وظهي شعبي (٨) وموسيقى شعبية (٩) ورقص (١٠) وألعاب (١١) وإيكاومات وإشارات غير لفظية أو لفظية (١٢) والاولى كالالفاظ المستعملة في الاتيكيت ، وفي تقديم الطعام ، وفي الدخول والخروج على الجماعة ، وفي الاستضافة ، الخ ، وأما الملقوظ منها فتمثل في لهجات الشعوب غير المكتوبة ، وجميع الصور اللفظية للادب الشعبي التي يسميها بعض الاثروبولوجيين بالفن الشعبي

-
- (1) International Encyclopedia of Social Sciences edit
by david L. Sills .5. pp. 496-500 (2) Folkart
(3) Folk Crafts (4) Folk customs (5) Folktools
(6) Folk belief (7) Folk Medicine (8) Folk recipes
(9) Folk music (10) Folk dance (11) Folk games
(12) Folk gestures .

اللفظي^(١) والذي يدخل في نطاقه صور عدة ، مثل القصص الشعبية^(٢) والسيرة الشعبية^(٣) والاساطير^(٤) والأمثال^(٥) والأحاجي^(٦) .

ويبدو أن جمهرة الباحثين قد عمدوا أخيراً إلى إثراء الدراسات الخاصة بهذا المجال ، أي بالتراث الشعبي اللفظي غير المكتوب ، ولا سيما ما كان منه ثراً ، ولقد ميز علماء الفولكلور بين أنواع كثيرة من التراث الشعبي اللفظي ، ولكنهم لم يتفقوا فيما بينهم على تصنيف واحد لهذه الأنواع ، ولا حتى على مصطلحات لها .

وستحاول في هذا البحث أن نعرض بصورة موجزة تصنيف الأنواع ، توطئة لوضع تصنيف لها في القسم الأول من هذا البحث وهي كالآتي :

أ — القصص المنثور Prose narrative :

ويشتمل هذا القصص المنثور على ثلاثة أنواع هامة هي : الاساطير ، والسيرة الشعبية ، والحكايات الشعبية .

ويعتبر القصص الشعبي على وجه العموم ، من أكثر صور الفن اللفظي الشفاهي انتشاراً ، ولا توجد اختلافات جوهرية بين هذه الأنواع الثلاثة للفن القصصي الشعبي ، ولا سيما عند البدائيين ، على الرغم من وجود جدل

(1) Verbal art

(2) Prose narrative .

(3) Folklores lengend's

(4) Mythes.

(5) Proverbs

(6) Kiddles.

علمي عند بعض الدارسين حول أختلافها ، وفيما يلي نبذة يسيرة عن كل نوع من تلك الأنواع على حده ..

١ — الأساطير الشعبية : ويمكن أن نعتمد على هذه الأساطير كمرجع هام عن ماضي المجتمعات القديمة ومعتقداتها حيث كانت تنو بالجهل وبالشك والاعتقادات الفاسدة ، وتؤلف الأساطير جزءا جوهريا من معتقداتها وطقوسها الدينية ، ومعظم هذه الأديان لا تحفل كثيرا في أساطيرها بشخصيات من هذا العالم ، بل هي تصور شخصياتها أما من شخص أسطورية جبارة عتيقة ، أو من الطيور والحيوانات ، وتتحدث الأساطير عن حياة الاله كما لو كانوا بشرأ لهم أصدقاؤهم وأعداؤهم وعلاقاتهم السوية والمأزومة ، وانتصاراتهم وهزائمهم وعلاقاتهم المعاشية والعائلية ، وتسلو كهم مع الناس ، كما تحرض هذه الأساطير على شرح المراسم والشعائر الجنائزية ، وتبرر توقيف المحرمات ، وقد تروى هذه الأساطير أيضا مغامرات الالهة في عوالم مجهولة ، ويظهر فيها الجان والعنابر والارواح الشريرة .. إلى غير ذلك ..

٢ — الحكايات الشعبية : ويطلق لفظ « حكايات » على القصص الذي يتبدى فيه طابع الخيال الشعبي ، وتدور معظم هذه الحكايات حول زواجة مغامرات الانسان أو الحيوان في لقاءهم مع الفيلان أو الالهة ، وتنطوي تلك الحكايات وقائع غريبة وعجيبة ، وخزعبلات ، وخرافات ، ومعضلات مضطمة ، وهي كلها من قبيل الخيال المتخالف ، ولا يدخل البعض قصص الجان في هذه الحكايات ، إذ أنهم يرون أن قصص الجان كانت تعتبر عند هذه الشعوب قصصا حقيقية وليست خيالية وهذا يرجع أيضا إلى معتقدات هؤلاء الذين يسمعون هذه الحكايات ،

وليس لآراء المتخصصين في العصر الحاضر ، وكذلك لا تخضع هذه الحكايات لمعايير الصواب والخطأ لأنها تصدر عن جماعات بدائية .

ويمكن أن تكون هذه الحكايات الشعبية ، وكذلك السير والاساطير مقبولة عند انتشارها من مجتمع إلى آخر ، بدون وجود اعتقاد جازم مقبول في المجتمع الذي يتلقى هذه الفنون الشعبية الادبية ، أى الحكاية والاسطورة والقصة الشعبية إلا أن واقعية هذه الاشكال كما تبدو في غضون التخلف ستهتز في مراحل التغير الثقافي المضطرد ، لتضعف الثقة بالنظام الداخلي أو الباطني لهذا النوع من التراث الفنى ، وحتى إذا عززت هذه الفنون الشعبية عزلا ثقافيا فانه ستوجه نحوها الشكوك للإطاحة بها ، لأنها أصبحت تشكل ثقافة متخلفة تعتبر عبثا ثقيلًا على فكر الشعوب ووجدانها الحى .

٣ — السير الشعبية : أما السير الشعبية فانها تشبه إلى حد كبير الاساطير والقصص ، فالقصص حينما يروى هذه السير يكون مؤمنا بأنها حقيقة واقعة حدثت في العصر الماضى ، وكذلك أيضا يكون اعتقاد المستمعين ، والسير الشعبية كالسيرة الهلالية مثلا تدور حول نقطة أو أمور دنيوية أكثر من كونها ديدية ، وتكون شخصياتها الرئيسية من البشر ، وتبدو أكثر معقرلية من تلك التى تهتم بها الاساطير ، فهي تخبرنا عن الهجرات والحروب والانتصارات ، وموت الملوك والرؤساء السابقين ، وتنايع تسلط الأسر المالكة على الناس والحكم ، ومنها ايضا حكايات محلية عن الكتوز المدفونة تحت سطح الأرض ، وكذلك عن الاشباح والموالد والقديسين كما هو الحال فى ألمانيا وفى فرنسا وفى مصر .

ب - الأمثال والحكم الشعبية :

وتعد الحكم والأمثال والاقوال المأثورة من موضوعات النثر الشعبي الملقوظ، ومنها ما يؤخذ بمنطوقه الحرفي، ومنها ما يتخذ صورة التعبير الرمزي المجازي، وعلى أية حال فإن الأمثال لها معنى عميق لا يمكن فهمه أو استيعابه إلا من خلال تحليل المواقف الاجتماعية التي صدرت عنها، وهي على الرغم من أنها ليست واسعة الانتشار كالقصص مثلاً إلا أن طابعها المحلي والقوي الهام لا يمكن إنكاره.

ج - الألفاظ والاحتاجي :

تتخذ الألفاظ والاحتاجي طابع التركيز الشديد وهي تختلف كثيراً عن الأمثال، من حيث أنها تتطلب أجابة عن السؤال الذي تفرحه، وتظهر الألفاظ التي تتخذ شكل الشعر في أوربا نوعاً عالمياً، ولا سيما ما هو مكتوب منها.

د - التلسين (لوى الكلام) والصيغ الكلامية الأخرى :

أما التلسين tongue twisters فقد لوحظ في أجزاء كثيرة من العالم ولكنه لم يكن موضع دراسة إلى الآن، إذ أن هذا النوع من الكلام الشفاهي الشعبي ينطوي على ازدواجية في التعبير تخفى وراءها مشاعر بالسخط أو بالسخرية أو بالتبكيث... الخ. وكذلك يدخل الاتروبولوجيون تحت صيغ الكلام الشعبي الموجه، جميع الألفاظ الشعبية الخاصة بآداب الأكل والجلوس والاستقبال والملبس ومخالطة الكبار والنساء... الخ. كما يدخلون كذلك ضمن هذا النوع عبارات الريق

والتمازيم ، وجميع عبارات المدعوات والتحية والمعاملة في السوق وفي الأعمال يصفية طامة ، وعلى الرغم من أن هذه العبارات والألفاظ تظهر من خلال الدراسات اللغوية ، وفي استعراض الأنثروبولوجيين للطقوس الجنائزية ولفن الأنيكميت ، إلا أن الباحثين في التراث الشعبي قد أهملوها تماما ، وذلك لغموض بعض معانيها بحيث لا يمكن ترجمتها أن لغة غير لغتها الأصلية وكل ما تتطلبه هذه الألفاظ هو النطق بها نطقاً صحيحاً دون إعتبار لمعناها أو فهمها ، إذ أن نطقها الصحيح أمر جوهري بالنسبة للتأثير الديني والسعري والاجتماعي بدون إدراك لمعانيها ، وهذا على عكس أنواع النثر الشفاهي الأخرى ، فإن الأمر يتطلب فيها تمام الفهم وجودة التوصيل اللغوي ورقته .

هـ — التراث الشعري الشفاهي :

بعد التراث الشعري الشفاهي قسماً هاماً من أقسام التراث اللفظي الشفاهي ... ذلك لأن هذا النوع من الشعر الشعبي الذي يمثل في شعر المغنين وفي المواويل والقطايق الشعبية ، ينتشر انتشاراً واسعاً بين الطبقات الشعبية ، وهم يسدون تحفه اهتماماً كبيراً أكثر من تعلقهم بالشعر المكتوب وقد ظهر الرجل كفن شعري شعبي يعبر عن آمال الشعب وآلامه وحياته الاجتماعية ، والاقتصادية ... الخ ، بصورة أقرب إلى وجدان الجماهير الكادحة من الشعر المكتوب ولهذا فإن هذا النوع من الأنماط الشعري الشعبي ينبغي أن يكون موضع دراسة علمية مسعوية لمعرفة كل ما يتصل بشاعر الشعب وحياته الواقعية .

ولقد سبقنا الباحثون الأوروبيون ، ومنهم مؤرخ الموسيقى العالمي

« Farmer » إذ وجهوا أنظار العالم إلى الأغاني والموسيقى العربية الشعبية ، ولا سيما تلك الأشعار التي كان يغنى بها الشعراء الجوالون العرب على الرابطة ، وقد صيغت بأسلوب شعري تعبّر عن حكايات الأبطال والقصص الشعبي المعروفين كقصّة الزناني خليفة وأبو زيد الهلالي . . . وغيرهم .

وقد ذاع هذا النوع من الأغاني في الأندلس وتولد منه فن المراثي الأندلسية ، والتي كانت تحكي قصة خروج العرب المحزنة من الأندلس ، وقد انتقلت هذه الصور إلى أوروبا فيما بعد ، فسيما عرف بالمغنى الجوال « Minisingers » ، « Troupeurs » وهؤلاء المغنون هم الصور الشعبية المدغنى على الرابطة الذي يسميه الناس في الأرياف « الشاعر » سواء جاء شعره مردداً للقصص الشعبي أو جاء بدينها تلقائياً .

أهمية التراث الشعبي وظائفه . . .

لقد رأى بعض الباحثين أن ثمة أنواعاً من هذا التراث اللفظي قد أنتجت بقصد التسلية وإزاحة أوقات الفراغ ، ولكن الحقيقة أن لهذا الفن أهمية كبرى ووظائف هامة في حياة الشعوب المتخلفة نعملها فيما يلي : —
١ — لقد كشف العلماء الاجتماعيون بعد بصيرة خاصة علماء الاجتماع اللغوي عن أهمية دراسة الميثاق الشفوية للغة ، أو للنشر الشفاهي الذي يتعلمه المرء من خلال الخبرة التراثية لدى الشعوب الأمية .

ومن الأبحاث الهامة في هذا الميدان تجدد أبحاث لوثر دوج عام ١٩٧٤ ، وهينز ١٩٧٤ في منهجه المسمى « بآنتوجرافيا الاتصال » ، وهو يتلى ١٩٦٤

في مخططة اللغوى عن النشر الأفريقي «مختارات من النصوص الشفوية التراثية مقارنة بالنشر المدون» وهو يشتمل على حكايات شعبية وأساطير وأمثال وأحاجي أفريقية ، ولورد عام ١٩٦٤ في كلامه عن الملاحم الشفوية . وفي بحث هيث عام ١٩٨٣ الذى ميز فيه بين الثقافة الشفوية . والثقافة المكتوبة والعادات والتقاليد الشفوية والمدونة .

والقد توصل هؤلاء كلهم من خلال أبحاثهم عن نحو الأمية الوظيفي في المجتمعات المتخلفة إلى أن قضية عامل ارتباط بين اللغة المكتوبة التي يتعلمها الكبار والصغار في دروس نحو الأمية ، وبين اللغة الشفهية التي تعبر عن التراث الشعبي هامة جدا ، لأنها هي التي تعطى المضمون الأول للغة المعطاه في دروس نحو الأمية ، فعظم التصورات التي تعبر عنها لغة الكتابة في هذه الدروس هي تصورات ظهر بعد تحليلها أنها ترتبط أوثق ارتباط بالمهارات المتعلقة بالتراث وفنونه ، وعلى هذا الأساس أخذ علماء الانثروبولوجيا التربوية يتجهون إلى الاستناد من التراث في نحو الأمية الوظيفي في أفريقيا ، وذلك بأن بأقتباس مادة الدراسة اللغوية من أقوال الزعماء والحكام والمسنين في الشعوب الافريقية ، فضلا عن الاساطير والحكايات والأغاني والملاحم والامثال الافريقية ، وذلك حتى لا تتداخل المفاهيم الأوربية في عملية نحو الأمية فيعود الفرد إلى أميته السابقة لأنه لن يستطيع متابعة المادة المعطاه له عن طريق اللغة ، إذ تكون مادة غريبة عن تصوراته وخيالاته ، لأنها أوروبية الطابع ، وهكذا وجد العلماء في مجال التربية أن الذين يتم نحو أميتهم لا يلبثوا أن يعودوا ثانية إلى مصاف الاميين فلا يحدث تقدم ملحوظ في هذه الساحة ، ومن ثم فلا يمكن

تحقيق الهدف من نحو أهمية الشعوب النامية ، إذ أن الهدف هو تعليم الفرد القراءة والكتابة حتى يستطيع متابعة عملية التثقيف بنفسه والمشاركة في برامج التنمية الاقتصادية والثقافية بوجه عام ، وهكذا تتضح أهمية دراسة التراث الشعبي ، لا من الوجهة التاريخية القومية فحسب ، بل من حيث أنه يعتبر المكون الحقيقي والواقعي لبنية العقلية الشعبية في المجتمعات المتخلفة (١) .

٢ - أن المدلول الاجتماعي لهذا التراث يظهر بوضوح في جميع صوره ، كما تبدو لنا سماته الجمالية ، ولا شك في أن الأمثال والحكم والألغاز إنما تعبر عن لقاء مشترك أو أرضية مشتركة بين الدراسات الذاتية والعلوم الإنسانية الأمر الذي سنتناوله بالدراسة في موضع آخر من هذا البحث .

واللغة بوصفها واسطة للتعبير لها دورها في وضع الحدود حول الاداء الفني في هذا الإنتاج التراثي ، كما نجد وسائط تعبير أخرى من جنس العمل في النحت وفي الفنون التشكيلية وفي الموسيقى وفي الرقص ، إلا أن الكلمة ، أي مفرد اللغة الخاضع للتحديدات الصوتية والنحوية ومفردات الألفاظ هي التي يكون لها دورها الكبير في التراث المملفوظ ، ويبقى أن نعرف أن المتخصصين في اللغة هم الذين يستطيعون أن يسهموا بحق في دراسة الأسلوب اللغوي الذي يمكن تعريفه بأنه الاداة التي تمسح من مدى

(١) راجع المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ، الصادرة عن مركز مطبوعات اليونسكو للعدد ٨٥ يناير / مارس ١٩٨٥ ، مقال بعنوان « جوانب التراث الشفوي والتحريري » بقلم شيرلي بريس هيث .

قدرة الفنان في إنجاز عمله الفني في حدود وسائط التعبير وإمكانياته ، وإذن فقد إنضجت العلاقة الوثيقة بين اللغة والإنتاج الفني اللفظي بما فيه من أبعاد إجتماعية وسلوكية وغيرها .. وقد كان هذا هو السبب في أن المدرسة البذوية الانثروبولوجية قد قامت على تحليل البناءات اللغوية عند تشوير ، وهي التي تشكل حجر الزاوية في قيام البناءات الاجتماعية ، إذ أن اللغة أداة للتوصيل والاتصال الاجتماعي .

٢ - أن التراث اللفظي يصلح للتعليم في المجتمعات الأمية (*) ، ومن ثم يلعب دوراً كبيراً في التربية ، إذ ينبغي أن يتعلم الإنسان في هذه المجتمعات القصص الشعبي والأساطير ، لأن الشعب يرى أنها متضمنة لمعلومات صحيحة عن حياته ، أما الحكم والأمثال فهي قواعد مركزية للسلوك ، إلتفت إليهم عن طريق الأجيال الغابرة ، وهم يعتبرون أن الأمثال تنطوي على توجيهات صحيحة وأوامر صادرة عن روح الأجداد في المجتمعات البدائية ، وإذا كانت هذه هي وسيلة تربية الشباب الناضج ، فإن الأناز والاحاجي هي وسيلة تربية الأطفال ، إذ يتعلمون عن طريقها خصائص النبات والحيوان ، وجميع مظاهر الطبيعة الأخرى ، وبعض خصائص الثقافة المادية والتركيب الاجتماعي ، وحتى القصص الشعبي «وهو قصص خيالي» يحتل مكانة لدى الأفريقيين كمصدر هام من عناصر التربية الشعبية للأطفال ، لذلك أن هذا

(*) وسنرى في الجزء التالي من البحث كيف استفاد الباحثون في مجال نحو الأمية الوفايني من الدراسات النولكلورية الخاصة بثقافة الشعوب ، ولا سيما في افريقية .

القصاص غالباً ما يتسم بالطابع الأخلاقي ، وقد لاحظ برجال التربية أهمية هذا الفن التراثي في نقل المعرفة والقيم من جيل إلى جيل آخر ، ومن ثم يصبح في نظر الأنثروبولوجيين من غير البنيويين من أهم طرق التربية في المجتمعات الأمية في مختلف أنحاء العالم .

٣ — ومن ناحية السلوك الإنساني في المجتمعات الأمية البدائية . فإنا نجد أن الفن اللفظي دوره الكبير في المساعدة على تطابق السلوك الإنساني فيها مع القيم الثقافية . إذ يستخدم للتعبير عن القبول أو الرفض الاجتماعي ، كما تستخدم بعض أشكال هذا التراث في توجيه المديح أو القدر إلى الأشخاص (الرؤساء أو نظم الحكم كما ذكرنا آنفاً) وفي التعبير عما يصادف قبولاً اجتماعياً من سلوكيات جديدة .

و كذلك فإن الفن الشعبي اللفظي دوره الخطير عند ظهور بوادر الانشقاق الاجتماعي أو الصراع داخل المجتمع ، وذلك بواسطة التعبير عن التحذير أو العجز أو الخيانة ، أو في التعبير عن النصائح والأدواء المفيدة في هذا المجال ، كما أن للأمثال مكانتها الهامة في طبرق تهذيب الشباب وذلك بوضعها بطريقة مركزة وذكية ، وبحيث تبين قواعد السلوك الواجبة الاتباع سواء في الناحية الاجتماعية أو الدينية . وقد أوضح مالينوفسكي Malinowski كيف أنه في جزر تروبرياندا التي تقع في المحيط الهادئ ، تشكل الاسطورة ميثاقاً للسحر والاحتفالات من الناحيتين الدينية والاجتماعية ، وكذلك فإن للأسطورة دورها الكبير في مجال كفالة الحقوق ، والديبات ، وحقوق الملكية ، وبخاصة في مناطق الصييد والمناطق الأمية البدائية .

٥ — وكذلك فإن للتراث الشعبي اللفظي دوره المؤثر في الناحية الاجتماعية النفسية . إذ يمنح المرء فرصة التحدث عن أنواع من السلوك تمنع الجماعة من الاتيان بها ، أو التحدث عن آماله التي يطمح إلى تحقيقها ، وبذلك يعد هذا الفن بمثابة خلاص سيكولوجي من القيود المفروضة عليه من قبل الجماعة ، يتضح هذا فيما يسمى بالنكت القذرة والتي يطلق عليها الإنجليز « نكت زوجات الأب » وقد لوحظ تناقص أهمية هذه النكت بعد الاتصال التدريجي للأفراد عن أسرهم الكبيرة ، وهناك بعض الشعوب التي تتميز بقدرتها على النقد والسخرية من السلطة الاجتماعية أو الدينية عن طريق القصص الشعبي أو الأغاني الشعبية ، وبخاصة في قبليتي أشتي وداهومي بوسط أفريقية .

٥ — الاستمرار الثقافي . إذ يحافظ التراث الشعبي اللفظي على بقاء العادات التي ترسخت في المجتمع ، وذلك بنقلها من جيل إلى جيل من خلال دورها التربوي ، حيث يستخدم التراث اللفظي في غرس العادات والمثل الأخلاقية في الصغار ، وفي إثابة الشباب بمدحهم عندما يتفوقون في إكمالهم مع المثل الأخلاقية ، ونقدهم أو السخرية منهم حين يتصرفون بعكس تلك المثل ، فيحدث عن ذلك المحافظة على هذا التراث ونقله عبر الأجيال .

٦ — كما يستخدم هذا التراث لخدمة أغراض الاعلام السياسي ، وبخاصة عند قيام حركات الاستقلال الوطني أو الدعوة إلى الوحدة ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما حدث في أفريقيا من استخدام الأساطير القديمة ، والقصص والأغاني الشعبية للدعوة إلى وحدة الجنس ، وللترويج لفكرة وحدة أفريقية ، أو الاتحاد الإقليمي كما حدث عند قبيلة النوروبا .

اد استخدمت اسطورة الخلق كأساس لقيام مجتمع موحد عند شعوب
غربي النيجر ، وكذلك استخدم « جوزيف كازافوبو » الأساطير لاحكام
سيطرته على اقليم كانتنجا الكونغولي في مواجهة الزعيم الاستقلالي « لومومبا »
والقبائل التي كانت تدعمه .

كما استخدم الافريقيون أغاني المديح لتكريم الزعماء والسياسيين
الجدد ، أما أغاني الغمز واللمز والهمز ، فقد استخدموها لنقد الحكام
الستعمريين والسياسيين الضالعين منهم ، ومن أمثلة الأغاني والناشيد التي
استخدمت لدعم كفاح الشعب الافريقي لمن « تحفظ الله افريقية » الذي
أنشده الجمهور في المؤتمر الافريقي عام ١٩٥٥ م ، وكذلك في مؤتمر الدول
الافريقية الذي انعقد في أكرام عام ١٩٥٨ م ، كما قام الحزب الشيوعي في
الاتحاد السوفيتي باستخدام هذا الفن - التراث الشعبي اللفظي - في صراعه
ضد الطبقات المستغلة في الاتحاد السوفيتي وفي الصين وكوبا ، وسائر البلاد
التي ينتشر فيها النظام الاشتراكي .

وفي إيطاليا استند موسوليني ، في نظامه الفاشيستي إلى قصص
وأساطير المجد الروماني القديم لدعم حكمه بغية احياء الامبراطورية
الرومانية .

كما يمكن استخدام دراسة التراث الشعبي اللفظي في الكشف عن المواقف
السياسية للماضية ، فضلا عن إحتواء هذا التراث على مادة كبيرة من المعلومات
المقيمة في مختلف المجالات ، تلك المعلومات التي يخشى عليها من الضياع
كنتيجة لامهالها إزاء إنتشار القيم والمثل الجديدة ، والتي تستحدث خلال
تطور المجتمع ونموه في العصر الحالي .

دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر :

لقد كان للمستشرقين دور كبير في نطاق نشر التراث الشعبي ، مثل نشر كتاب « ألف ليلة وليلة » ونشر السير الشعبية الفصصية ، كما نجد « وليام أدوارد لين » ينشر كتاب « المصريين المحدثين عاداتهم وسمائلهم » وأيضا ما جمعه « جاستون ماسبيرو » عالم الآثار الفرنسي من الأغاني الشعبية في مصر العليا بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٤ م .

كما أهتم كل من « برسيغال دي جرانيزون » و « ولمور » بدراسة اللغة العربية العامية في مصر ، وكتب « بلاكان » أستاذ الإثنوبولوجيا سنة ١٨٢٨ كتابا عن فلاحى الصعيد بين فيه عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم العامية ، وقد أهتم العلماء في مجال التاريخ القديم ، ولا سيما علماء تاريخ مصر القديمة بدراسة العادات والتقاليد الشعبية عند قدماء المصريين ، كما أهتم غيرهم بدراسة تاريخ الأسرة ، وتاريخ الزواج مثل « ويست. مارك W·mark » في كتابه « مختصر تاريخ الزواج » ، وكذلك أهتم « جونز » بالزواج في الإسلام ، وأسهمت مباحث علم الاجتماع عند « بونيه » و « دودكايم » بدراسة الأسرة ونظامها بحيث جاءت دراسات علم الاجتماع والاثنوبولوجيا في البلاد النامية عنصرا هاما كمصدر للدراسات السكولوجية ، وقد طبق بعض الباحثين منهج علمي الاجتماع والاثنوبولوجيا في دراسة التراث الشعبي « الفواكلور » في مصر والبلاد العربية (١) .

(١) منها دراسة عن الرقص الشعبي في مصر القديمة لإبرينا لاكسوف
ترجمة د . محمد جمال الدين مختار ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، راجع =

و قد تخصصت مجالات ودوريات كثيرة في دراسة الفولكلور الشعبي —
 أى التراث الشعبي — في مصر خاصة ، وفي الشعوب الشرقية بصفة عامة
 ومن أهم كتب في التراث الشعبي من العرب نفر من الباحثين ، تناولوا
 اللهجة العامية العربية في مصر بالدراسة والتحليل ، وكذلك السير والقصص
 الشعبية ، وقد كتب « ابن دانيال » مؤلفه « طيف الخيال » في القرن الثالث
 عشر باللهجة العامية ، وقد استقرت أوضاع هذه اللهجة في القرن الرابع
 عشر الميلادي ، حيث أشار إليها ابن خلدون في مقدمته باسم « لغة
 الأمصار » (١) وقد أورد ابن خلدون بعض القصائد والأزجال والمواويل
 الاندلسية والمغربية والمصرية والتونسية ، واتضح منها اختلاف اللهجات
 العامية القومية في هذه البلاد ، وفي أوائل القرن الخامس عشر بدأ تدوين
 أدب السيرة الشعبية « كسيرة سيف بن ذي يزن » و « سيرة بني هلال »
 و « سيرة عنترة بن شداد » و « سيرة أبو زيد الملالي » وفي غضون هذا
 القرن — الخامس عشر — ظهر كتاب « ابن سودون » وهو « نزهة النفوس
 ومضحك العجوس » (٢) .

== المالحق الخاص بالتقييم الجمالى للنحت المسمى . وكذلك راجع
 رسالة ماجستير عن المسحبة الجمالية في فن الحلى الشعبي عند المرأة في شمال
 السودان للسيد / محمد أبو سيب ، المحاضر بكلية الفنون الجميلة في الخرطوم
 (تحت إشرافنا) .

(١) وتختلف مع ابن خلدون في إطلاقه لفظ « لغة » على ما يعرف اليوم
 باللهجة ، وذلك لأن اللغة هي الأصل الذى يندرج تحته « لهجات » جميع
 اللاميم الناطقة بتلك اللغة .

(٢) راجع : أحمد تيمور باشا ، الامثال العامية .

وفي القرن السابع عشر مؤلف « يوسف الشريفي » كتاب « من القحوف
في قصيدة أبي شادوف » وقد طبع هذا الكتاب في بولاق عام
١٨٥٧ م. وهو كتاب يثير الضحك والسخرية من حياة الفلاح في
ذلك القرن (١)

وفي القرن الثامن عشر ظهرت مجموعة أزجال لعبد الله الشرفاوي المتوفى
١٧٦٥ م وطبع في بولاق عام ١٨٧٠ م وما أن أخذت المطبعة العربية
تزيد من نشاطها حتى أخرجت لنا المزيد من الأدب الشعبي الشفاهي الذي
أخذ اللهجة العامية أسلوباً له، وقد ترتب على ذلك ظهور الصحافة العامية
في تلك الفترة.

وحينما أنتشر التعليم بدأ هذا النوع من الكتابة - باللهجة العامية -
في الزوال، ولكتنا نرى أن الصحافة العامية قد ظلت موجودة حتى
الثلث الأول من القرن العشرين ومثالا على ذلك مجلة « المارقة » التي كانت
تصدر إبان تلك الفترة، كما ظهرت خلال هذا القرن أيضا طبعة جديدة
من كتاب « ألف ليلة وليلة » في المطبعة الأميرية ببولاق، وكذلك طبعة
سيرة الملك الظاهر « بيبرس » وكتاب « نعوم شفيق » في « أمثال العوام
في مصر والشام »، ثم كتاب « يوسف هانيكي » عن الأمثال العربية
المصرية، كما أسهم كل من الأب « أنطون الصالحاني » و « إبراهيم فارس »
و « أحمد البشير اوي » في إصدار مؤلفات عن الفكاهة في مصر وكذلك عن
الفوازير والحواديت والروايات الشعبية (٢).

(١) نفس المرجع ..

(٢) راجع دائرة معارف الدين والأخلاق، مقال عن الدراما العربية

للمستشرق كورت برومزر ص ٢٨٧٩ .

ومما صدر من الأرجال في مصر^(١) أيضا مطبوعات تباع في الريف باللهجة العامية كوا « أدهم الشرقاوى » وقصة « خضرة الشريعة » وما جرى لها في بلاد النصارى . . أع . وهذا بالإضافة إلى المدائح النبوية التي أنتشرت في الريف أنتشارا كبيرا .

ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل أهتم الكتاب مؤخرا بالأمثال الشعبية فظهرت مؤلفات كثيرة في هذا المجال^(٢) ، وأهمها على الإطلاق كتاب أحمد تيمور باشا عن الأمثال العامية الذي صدر عام ١٩٤٩ م ، فقد ضمنه ما ينيف على ثلاثة آلاف مثل ، كما ظهر أيضا كتاب « قصصنا الشعبية » للدكتور فؤاد حسنين علي ، فضلا عن دراسة للدكتور سهر القلماوى عن « ألف ليلة وليلة » وكذلك دراسة الدكتور عبد الحى — د يونس عن السيرة الهلالية ، هذا بالإضافة إلى مقالات عن الأدب العامى والفكاهة^(٣) في الشعر المصرى .

(١) ظهرت دواوين كثيرة للرجال المصريين بعد ثورة ١٩١٩ وكانت تلى شفاهايا أولا ثم سجلت فيما بعد وهى تساند الثورة المصرية ، وتتخذ أسلوب النقد السياسى للمستعمرين والحكام وللتقاليد الاجتماعية البالية وتصور أحوال الشعب (أهل البلد) تصويرا زجليا لطيفا ، وبعد يزم !تونسى وكذلك أبو بئينة من أعظم الرجالين الذين ظهروا فى مصر فى الفترة المعاصرة .

(٢) ستشير إليهما فى القسم الثانى من البحث .

(٣) د . العبيد : الفكاهة فى الشعب المصرى ، مقال فى مجلة علم النفس التحليلي .

القسم الاول

دراسة حول تصنيف لآراث الشعبي
ومدى ارتباطها بالعلوم الانسانية

(١) حول تصنيف التراث الشعبي

أ - أن أى دراسة علمية منظمة للتراث الشعبي تتطلب منذ البداية وضع تصور أولى لتصنيف وحداتها وفروعها ، على أن يراعى قيام أى تصنيف على أساس معين يكون بمثابة الرابطة التى تؤلف بين وقائع هذا التصنيف ، ويدرن وضع تصنيف ما فانه سوف يتعدى المضى قدما فى دراسة هذه الظواهر الشعبية الهامة ، والتى يمكن عن طريقها دراسة وتفسير وقائع تاريخ أى شعب من الشعوب وتبين أوضاعه الاجتماعية بالرجوع إلى تراثه الشعبى ، لا سيما إذا أردنا أن نسجل أحداث التاريخ القومى التى أسهمت بها الحركات والقوى الشعبية .

ونحن نجد عدة محاولات لتصنيف العلوم ، سواء فى الغرب أم فى الشرق وكذلك وضعت جملة من التصنيفات للفنون الجميلة مثل تصنيف كانط وشوبنهاور ، وشارل لالو ، ولاسباس كس ، وأتين سوربو . . . الخ . ولما كانت أبحاث التراث الشعبى حديثة العهد ، لهذا لم تظهر عدة تصنيفات للفنون الشعبية ، وقد أهتم بهذا الأمر الأنثروبولوجيون الذين أحيطوا كل ما يتعلق بالتراث الشعبى أو بالفنون الشعبية للشعوب والجماعات البدائية المتخلفة والمتقدمة على السواء .

ب - سنحاول فى هذا البحث وضع تصور أو فرض أولى لتصنيف يمكن أن تندرج تحته سائر أنواع التراث الشعبى لدى الشعوب مامة فى سائر بقاع الأرض .

أما أساس هذا التصنيف ، فهو وضع الأنواع الشعبية فى صورة

تبدأ بالسيط منها لنتهي إلى ما هو معقد أو مركب ، أى أن تصنيف
الفنون الشعبية سيبدأ من البسيط إلى المركب ، حيث ندرس أولاً الأنواع
الشعبية البسيطة ثم تتدرج معها إلى أن نصل إلى أكثر الأنواع تركيباً ،
وتعرف أنواع التراث الشعبي البسيطة بأنها تتخذ بعداً واحداً من حيث
بنيتها الأساسية ، وذلك مثل الموسيقى ، إذ تعتبر فناً بسيطاً إذا ظلت في
دائرة الفنون الصوتية المجردة ، أما إذا تدخل بعد جديد مع الموسيقى مثل
الحركة ، فإنه يظهر فن مركب جديد هو الرقص ، سواء كان شعبياً أم
إيقاعياً ، أم باليه ، وإذا أضفنا بعداً ثالثاً إلى الموسيقى والحركة وهو البعد
الصوتي ، ظهر فن الأوبريت ، وهو فن مركب ذو أبعاد ثلاثة .

وهكذا يظهر لنا أساس التصنيف الذي نتحدث عنه ، أى قسمته إلى
البسيط والمركب ، وتعد وحدات التصنيف نتيجة لتدخل أبعاد جديدة
يتحول معها البسيط إلى مركب ، ونحن نقدم وحدات هذا التصنيف
المقترحة لكي تستوعب سائر الفنون الشعبية بدون إستثناء .

(٢) « التصنيف المقترح للتراث الشعبي »

أولاً : فنون شعبية بسيطة :-

وهي فنون من الدرجة الأولى ذات بعد واحد ، ويمكن لما أن تتحول
إلى فنون مركبة من الدرجة الثانية ، إذا تدخل بعد آخر إلى البعد الأول
لها ، وهذه الفنون هي :-

الفنون اللفظية الشفاهية :

منها ما هو نثرى ، ومنها ما هو شعري

الفنون النثرية الشفاهية :

١ - اللهجات العامية .

٢ - الفن التعليمي :

وهو فن لفظي شفاهي هدفه التوجيه والتربية والتعليم الشعبي ، مثل الحكم والأمثال الشعبية ، وسيكون هذا الفن موضع دراسة مستوعبة وتطبيقية في القسم الثاني من هذا البحث ، إذ أنه يشكل مدرسة تعليمية قائمة بذاتها بالنسبة للمجمعات الأمية المتخلفة التي لم تنل حظا من التعليم ، فتحل الأمثال فيها محل التثقيف العلمي والدراسة المنهجية ، ويكون لها على مثل هذه الشعوب سلطة وضغط أكبر من سلطة التعليم المنتظم على المجتمعات المتقدمة .

٣ - الفنون القصصية الشفاهية :

هي فنون قديمة قدم الإنسان ، وهي فنون صوتية لفظية وغير مكتوبة ولها عدة أنواع . . . منها القصص والحكايات الشعبية ، مثل قصة أبو زيد الهلالي ، والزنادي خليفة ، وأيوب المصري ، وسيف بن ذي يزن ، وأدهم الشرقاوي والمقامات والأساطير التي تمكّي أفتان الجان والمقاربت .
كذا صاحبت هذا الفن موسيقى الربابة ، أو الأرغول ، أو الناي ، أو الدربوكة أو الرق ، أو السمسية ، أو السلمية والزامار البلدي والمصاحات والشخاشيخ ، أصبح فنا مركبا ، إذ يدخل بعد جديد وهو الأداء الموسيقي في ممارسته .

٤ — فنون الفطنة الشعبية اللغوية : —

مثل النكتة والالغاز والفوازير والاحاجي والتاسين كما توجد فنون
جركية عقلية وغير منطوقة (راجع الفنون المركبة) .

— الفنون الشعرية الشفاهية : —

د — « الشعر العامي والزجل » : —

أ — « الفن السماعي » : —

وهو على ضربين : أ — فن السماع الصوتي الإنساني

ب — فن السماع الصوتي الموسيقي

ويتمثل النوع الأول في الغناء ، أما النوع الثاني فيتمثل في أصوات
الآلات الموسيقية ، وعلى هذا النحو لا تدخل الألفاظ المنطوقة أو التعبيرات
اللغوية أو القصص الشفاهي في دائرة هذا الفن ، إذ المقصود به العبارات
المنغمة ، وما يصدر عن الموسيقى من الحائز بمجاريه قد تصاحب الغناء
وقد لا تصاحبه .

ويعتقد معظم الاجتماعيين أن الغناء الشعبي كان أسبق الفنون إلى الظهور
ولا سيما الغناء الجماعي الذي استخدمه البدائيون في الحرب وفي السلم على
السواء ، وفي بث روح التماسك بين أفراد القبيلة في مواجهة الخطر . الداهم
سواء من الأعداء ، أو من الحيوانات ، أو من الطبيعة ، وكذلك في المراسم
والطقوس الدينية مصاحبة للدق على الطبول والرقص . ومن أمثلة هذه
الفنون الغنائية المواويل ، والموشحات ، والطاقاطيق وجميع صور الغناء
الجماعي ، وغناء الصهبجية في الأفراح ، والانشاد الديني كمدح الرسول

الذى تنطلق به عقيدة الصبييت ، والذكر الصوفى ، وأغاني السحرائى ، وأغاني الحج ، وأغاني العرس ، وعند جمع الماصيل ، ونداءات الباءة الجائلين ، وكل أنواع الغناء التى لا تصاحبها ألحان موسيقية يؤدبها المغنى أو الموسيقى على الآلات النحاسية أو الوترية ، أو الطبلية ، أو الرق ، إذ تلك هى الآلات الشعبية ، فإذا كانت هذه الأغاني بمصاحبة تلك الآلات الموسيقية ، أصبحت فنوناً مركبة .

ومما تجدر الإشارة إليه أن الموسيقى الشعبية قد تأثرت كثيراً بالموسيقى التركية مع احتفاظها بالمقامات القديمة التى يرجع أغلبها إلى أصل فارسى أزدهر عند العرب منذ العصر العباسى الأول ، وفى الأندلس فى عصور الأزدهار .

ولا زال الشعب يطرب لسماع الموسيقى الشرقية التى تعبر عن ذنوباته بحياته الواقعية . كـموسيقى سيد درويش - وذكربا أحمد ، والقصبجى ، ورياض السنبلاتى ، ويتمسك الوطنيون بالموسيقى الشعبية فى كل بلد لأنها تعبر عن الروح القومية التى تأجج لهبها فى هذه الحقبة من القرن العشرين .

٧ - « الفن الحركى » :

مثل الرقص والتخطيط والحجالة والنطة ، على أن تكون بدون مصاحبة الموسيقى ، فإذا صاحبها آلات موسيقية أصبحت فنوناً مركبة وربما صاحب الرقص غناء وموسيقى ، وكان يرمز إلى موضوع معين ، ومن ثم فإنه يصبح فناً أكثر تركيباً . . .

٨ — « الفن التشكيلي » :

وهو على نوعين « حُرقي » و « جميل » .

ولا يمكن وضع خط فاصل حاسم بين ما هو فن جميل — بل وفن حُرقي شعبي ، إذ في الغالب يكتسب الفن الحُرقي بطلابع الجمال ، ولهذا فأننا لا نستطيع التمييز بالنسبة للفنون الشعبية التشكيلية بين ما هو حُرقي نفعي ، وما هو فن جميل خالص .

ويرى بعض كتاب علم الجمال أن الفن التشكيلي فن مركب ، إذ أنه يشتمل على المخطوط والألوان ، أي على بعدين وليس على بعد واحد ، والحق أننا اتخذنا معياراً لليساطة والتعقيد هو الفصل بين ما هو ساكن وما هو متحرك ونحن في نطاق الفن التشكيلي ، تتحول الحركة إلى سكون فلا نرى إلا صوراً ساكنة توقفت فيها الحركة في دائرة هذا الفن ، ومن أمثلة هذه الفنون الرسم على الأقمشة ، وعلى أزياء النساء ، وعلى الجدران كما تفعل الجماعات الشعبية عند الحج وإقامة الأفراح ، وكذلك طلاء معدات الحرب والوجوه والظهور بمظهر كرنفالي مرعب أو مضحك عند تهديد العدو بالحرب أو عند اشاعة المرح والسخرية بين أفراد القبيلة ، وكذلك أيضاً النقش على الخشب والأثاث ، وصناعة المينا والفسيفساء ، وكتابة المخطوط الجميلة ، وصياغة الحلي وأدوات الزينة وتزيين المخطوطات .. الخ .

٩ — « فن النحت » :

هو من الفنون البسيطة ذات الدرجة الأولى ، إذ أنه فن سكوني ، وهو غير منتشر بين الفئات الشعبية ، لا سيما في البلاد الإسلامية ، وليس هذا

يعنى أن إقامة التماثيل محرمة في الاسلام - كما زعم بعض الفقهاء - بل لأن النحت فن جميل يحتاج إلى ثقافة فنية واسعة وقد ظهر هذا الفن في تماثيل وعرائس المولد ، وهذه بدعة فاطمية لازالت قائمة في الاحياء الشعبية .

١٠ - « الفن المعماري » :

وهو فن الدرجة الأولى أيضا ، لأنه فن سكوني يتميز عند الجمال الشعبية بالميل إلى صنع الذواقد الضيقة ، واستخدام الالوان الفاتحة ، وصناعة المشريات الخشبية للنساء ، والعناية بالخطوط القرآنية ، وبناء المآذن الجميلة ، والمقرنصات ، وفن الاراييسك ، وصناعة كل ما من شأنه تجميد المسجد لا مكان أداء الصلاة فيه باستمرار .

ثانيا - فنون شعبية مركبة : - وتنطوي هذه الفنون على أكثر من بعد واحد ومن ثم فهي فنون من الدرجة الثانية . ويمكن لمعظم الفنون البسيطة التي أشرنا إليها في القسم السابق أن تتحول إلى فنون مركبة ، إذ تتداخل فيها ابعاد أخرى غير بعدها الأول ، وأهم هذه الفنون المركبة هي : -

١ - « فنون السحر والعرافة والتنجيم » :

وقد ظلت هذه الفنون شائعة في العالم الإسلامي والعربي ، وفي مصر بصفة خاصة ، أي في عصر المماليك والعثمانيين ، وكانت هذه الفنون - فنون الشعوذة - لها سلطة شديدة على الناس نظرا لزبوع الجهل ، وغيبة الثقافة العلمية والدينية الحقة ، ومن أمثال هذه الفنون الفراسة ، والسرق ، واستخدام طاست الطرب ، والزار ، وممارسة العرافة والتنجيم ، وعمل

الغرائب السحرية ، وممارسة السحر بأشكاله وأنواعه المختلفة والادعاء باستخدام الجان في هذا الطريق ، وإيمان العامة المطلق بهذه الخرافات .

٢ - الفنون الطيبة .

كالمعالجة بالأعشاب ، والفصم . والحي ، والحجامة واستخدام الديدان في امتصاص الدماء والتسكحل .

٣ - فنون التأهيل والعرف .

أ - العائلي : وهي فنون تمارس في المناسبات العائلية أثناء قراءة الفاتحة والخطبة وعقد القران ، وإقامة الفرح ، ويزف العروسة ليلة الدخلة وفي الصباحية ، وفي السبوع ، وفي البلاد ، وفي الختان .

ب - للحياة الاجتماعية : مثل عادات وتقاليد الاستقبال ، والمقابلة للضيوف ولغير الضيوف ، ولاختلاط الصغار بالكبار . وعدم شرب القهوة في حضور الكبار ، وعرف ، والتقاليد الملاحظة في الاختلاط بالنساء ، وكذلك تقاليد الأكل وغسل اليدين قبل الأكل وبعده ، وعادات وتقاليد المشي والجلوس والركوب ، وتطبيق ما يسمى محدثا بمواعيد الانصيكت وأشكال الأزياء المختلفة للرجال والنساء والأطفال والجنود والحكام والفقهاء وكبار الموظفين ، والمسلمين وأهل الذمة ، والتجار والحرفيين ، والشراكة وأهل البحرين ، وأهل الرعي . الخ

ج - للموتى : الطقوس الجنائزية ، المراثي (التعديت) في يوم الدفن وأثناء زيارة المقابر في الخميس الأول للدفن ، وفي خميس رجب وفي ليلة الاربعين

٤ - « فن المناسبات الدينية » :

كلاحتفالات بالأعياد ومراسمها الشعبية ، ومواسم عاشوراء ، ورجب ،
وليلة النصف من شعبان ، ورأس السنة الهجرية ، والمولد النبوى ،
والإسراء والمعراج ، والاحتفال بالمحمل ذهابه وعودته ، والاحتفال
بالحج ومولد الأولياء ، ووفاء النيل (حيث بدأ دينياً) .

ويلاحظ أن معظم هذه الاحتفالات لم تكن موجودة في المجتمع المصرى
قبل عهد الفاطميين .

• - « الفنون الترفيهية » :

وهى تتمثل فى كل ما يدخل البهجة والسرور والفرح على البثت
الشعبية ، وقد عرف الكثير منها فى أوساطهم مثل الارجوز والقرزان ،
ومسرح العرائس ، وخيال الظل والسامر ، والشخص الشغبي و « أتخرج
يا سلام » حيث تعرض هذه وتمتاز بكونها فى صندوق الدنيا الذى يحمله شخص
على ظهره ، ينادى يوقه فتأتى الأطفال للفرجة على السفيرة عزيزة وعلى
شخصيات الحكايات الاسطورية من وراء ستار يرسل على ظهرهم ؛ وقد
أنقطع مزاوله هذه المهنة فى الريف والحضر منذ ظهور السينما والتلفزيون
ومن الفنون الترفيهية المركبة لعبة الشطرنج والسيح والفضامة والاشارة
وحركة اليد وتعبيرات الوجه (١) وهى فنون شعبية تستند الى الحركة
الموضوعة والمهارات العقلية .

(١) وهذه الاخيرة قد لا تمارس لمجرد التسلية بل لتوجيه النقد أو السخرية أو
السيخط والضيق لمن توجه اليهم وتظل فنون شعبية رغم أنه لا يقصد بها الترفيه .

تعقيب :

هذه هي صورة مقترحة لتصنيف الننون الشعبية ، نرجو أن تفتح لها الفرصة للتطبيق الواسع النطاق على التراث الشعبي للدول العربية عامة ، ودول الخليج خاصة ، على أنه يلاحظ أن وقائع هذا التصنيف لا تتطابق في معظم هذه البلاد ، ومن حيث فرص ظهورها أو اختفائها ، أي بمعنى آخر لا يمكن القول بأن هذا التراث الشعبي يتعرض كله مرة واحدة للتغيير أو يبقى كله لا يتزعزع ولا يتلاشى ، وبذلك يمكن أن يثبت أمام عوامل التعسليم والتخفيف والتحضر ، إلا أننا يجب أن نلاحظ أن مصير هذا التراث وحظه من الثبات والتغير يرجع إلى عوامل شتى :

الاول :

انتشار التعليم وإعمال الطبقة المثقفة للانسان الشعبية القديمة زهواً بما وصلت اليه من مستويات فكرية ومادية جديدة ، وهذه هي مضار تيارات التغريب الثقافية على روح الشعب وملاكه القومى .

الثاني :

الهجرة الجماعية لفئات تآنى من خارج الوطن لتستقر في ربوعه حاملة معها حضارتها المادية والمعنوية بما فيها من قيم وعادات وتقاليده وأعراف وأنماط سلوكية قد تتصادم مع التراث الشعبي للبلد المضيف ، وفي ذلك القضاء كل القضاء على التماسك الوطنى والروح الشعبية لهذا البلد ، كما يحزن الآن في بلاد الخليج ، حيث يظهر أثر غزو العرب فى القضاء على الهوية الشعبية العربية في المنطقة .

الثالث :

لقد كان من نتيجة ظهور البترول في هذه البلاد ، أن ظهرت طبقات مصرفة في الثراء في بعض البلدان العربية : أنجمت إلى فنون الرذالية المتأججة لها بأموالها في العالم كله ، وبذلك أصبحت قوة صاغطة على فنون الشعب وترائه المحلي دون أن يصاحب هذا كله صحوة فكرية قوية تحافظ على السمات الأساسية للشعب وتراثه القومي .

الرابع :

وهو أخطر ما يمكن أن يواجه من ضربات باسم إذ ينشأ الثقافي ، إذ هو غزو من نوع خطير جاءت الهجرة الجماعية كبلون من ألوانه ، لأن هذا الغزو إنما يتم بالجسم وبالعقل وبالروح ، أما الغزو الثقافي فطريقه وسائل الاعلام المختلفة المنبثة في أرجاء المعمورة ، من صحافة وإذاعة وتلفزيون ورسول يحملون السم الزعاف للقضاء على هوية شعوب المنطقة ، وفصلها عن تاريخها ومعتقداتها وإحلال المثل الأعلى الغربي في السلوك وفي الحياة محل المثل العربية والإسلامية الخالدة .

يجب إذن أن تتبنى كل طرق البحث الميداني المثمرة عند الاجتماعيين أو الانثروبولوجيين ، وذلك لتسجيل كل ألوان التراث الشعبي ، ولتأتمنحه متحف حضاري يجمع فيه كل ألوان التراث التعليمية والسياسية والحبركية والقصصية .. الخ على أن تظهر فيه شخصيات الأساطير والقصص الشعبي وأبطال الملاحم بأزيائهم التقليدية وأدواتهم الشعبية .

أما وسائل تسجيل هذا التراث ، ومنهج تسجيله ، فأننا نجرى التحسك .

بأسلوب البحث الميداني ، وقد سبقت لنا الإشارة إلى أنه يستحسن استخدام منهج الملاحظة المباشر إلى جوار المناهج الاجتماعية الأخرى التي أشرنا إليها وذلك لتسجيل كل وقائع هذا التراث الشعبي بكل ألوان التسجيل المتاحة على أن يصب هذا كله في بطاقات تعد خصيصاً لتغذية الكمبيوتر بمعلومات عن كل وقائع التراث الشعبي ، فتكون حاضرة دائماً أمامنا عند القيام بأي بحث ، أو عند الشروع في إقامة متحف للتراث الشعبي ، ندول الخليج بغيرها .

د ٣ — التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية

لقد أثارت الدراسات الهامة حول التراث الشعبي جدلاً عميقاً حول مسحة العلمية ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية .

من ناحية كونه صادراً عن المزاج والخلق العام للشعوب ، فإنه من حيث البنية يمكن أن يدرس تحت ما يسمى بعلم عادات الشعوب وأعرافها الأخلاقية كما نجده عند ليفي بريل وغيره من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية حيث يصبح هذا العلم علماً وضعياً لدراسة العادات الأخلاقية ، وهو علم نسبي لا يهتم بالقيم الأخلاقية ، وكذلك فإن الباحثين الإنجليز يدخلون دراسة العادات والتقاليد والأعراف تحت ما يسمونه باسم « Ethike » أو « Mcrale » ومن البديهي أن هذين اللفظين يختلفان عن لفظي « Ethics » و « Mcrals » حيث تنطوي اللفظتين الأولى على مزاج وخلق ومبادئ وخصائص عادات الشعوب وأعرافها في الاتصال وفي المعنى وفي الاجتماع ، وغير ذلك من شؤون الحياة الاجتماعية ، أما اللفظتين التاليتين فهما تعنيان الأخلاق على مستوى الخير والشر .

أما من ناحية الشكل العام لهذا التراث فإنه بلا شك سواء أكان تقنياً أم غير تقني ، فهو يكتسب بسعة جمالية ، إذ هو فن جميل يدخل تحت دراسة علم الجمال وفلسفته ، لأنه متصل بالذوق الشعبي التلقائي ، ويمكن أن تضرب مثلاً لهذا التراث في أعلى صورته الجمالية المادية منها مثل الحلوى وتزيين الأواني الفخارية ، والازياء المبرقشة ، والاثاث المنقوش .. إلى غير ذلك وفي صورته المعنوية كالأمثال والحكم الشعبية ، وفي خورثته المسموعة كالموسيقى والغناء ، فإن هذو كلها تخضع لأحكام الذوق الشعبي ومن ثم فهي موضوع لدراسة علم الجمال .

أما الانثروبولوجيون ، فإنهم يهتمون بها وقائع ترتبط بالسلوك الانساني ومن ثم فهي مادة خصبة للدراسات الانثروبولوجية ، كما سنرى في تطبيقنا للمنهج البنيوي عند الانثروبولوجيين على الفن التعليمي الشعبي .

ويهتم الاجتماعيون أيضاً بدراسة التراث الشعبي ، ولا سيما ما اتصل منه بالدين وبالطوطم (كما فعل دوركايم وغيره) .

وهكذا يتضح لنا أن التراث الشعبي يرتبط بمجمل من العلوم الانسانية أو بمعنى آخر ، فإنه يأخذ بطرف من كل علم من هذه العلوم التي أشرنا إليها فبالإضافة إلى علم العادات الاخلاقية (Mcnale) نجد التراث الشعبي موضوعاً للدراسات الجمالية والاجتماعية والانثروبولوجية ، من حيث وقائع التراث المرتبطة بالانسان وسلوكه وبنشاطه الحيوي العام ، ولكننا نرى من ناحية أخرى أن كل فرع من فروع التراث الشعبي على حدة ، إنما يرتبط بدراسة متعمقة في العلوم أو الفنون المكتوبة فمثلاً ترتبط الموسيقى الشعبية

بالدراسة الموسيقية العامة ، وترتبط القصص والامثال بدراسة الانواع
اللاذنية ، ويرتبط الرقص الشعبي بكل ما يتعلق بدراسة اليرقص وفنونه ،
وهكذا نجد أن التراث الشعبي يرتباطاته المتعددة بعدة علوم انسانية
ودراسات غير انسانية ، كما يحدث في صناعات الأثاث ، والعزز المعمارية
والخلى وغيرها .

لهذا كله فاننا نميز الرأي القائل باعتبار التراث الشعبي نوعاً متفرداً من
الانواع الثقافية الشعبية الانسانية ، يأخذ من كل ميادين العلوم التي ذكرناها
بطرف ، ولكن هذه المآخذ تتناغم مع بعضها البعض لتكتسب باللون الشعبي
فتصبح لونا فريداً متميزاً هو التراث الشعبي .

القسم الثاني

استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات
على الامثال العامة في مصر

استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات على الأمثال العامة في مصر

الأمثال والتاريخ الاجتماعي للشعوب :

كانت دراسة الأمثال مقصورة على الأمثال العربية الفصحى ، والتي نجد منها أعداداً كبيرة في كتب التراث كجميع الأمثال للميداني . وكانت حكمة الشعوب تتمثل في هذا الرصيد الضخم من الأمثال ، حدث هذا عند اليونان في عصر الحكماء السبع قبل ظهور الفلسفة ، وأستمر هذا التقليد في نطاق الفلسفة الميتافيزيقية فيما بعد .

والأمثال العامة مثلها مثل الأمثال الفصحى تعتبر مصدراً للهداية على طريق الشعوب ، فلها احترامها عند الشعوب ، وربما كانت أشد تأثيراً في حياتهم اليومية من الدساتير والقوانين المكتوبة حيث يقول كراب : « الأمثال تردد خلاصة التجربة اليومية التي صارت ملكاً لمجموعة اجتماعية معينة ، والتي صارت كذلك جزءاً لا يتفصل عن سلوكها في حياتها اليومية الجارية » (١)

وإذا كانت الدراسات التاريخية القديمة قد أهملت سائر الأنشطة الشعبية بحيث خرج لنا تاريخ الحكم والأحداث السياسية ، والمعارك الحربية بحسب ، فإن المؤرخين المعاصرين قد تلبهوا مؤخراً إلى ضرورة إضافة

(١) أحمد تيمور : الأمثال العامة (الطبعة الثالثة ١٩٧٠)

البعد الإجتماعى والثقافى إلى عملية التأريخ ، بل وإحتيار القطاع الشعبى و ترائة عاملا مؤثرا فى حياة الشعوب ...

وهكذا نجد أن العناية بالتراث الشعبى ، ولأ سيما بالأمثال وبالسير الشعبية ، إنما يرتبط ارتباطا وثيقا بظهور الحركات القومية ، والاتجاه إلى الإهتمام بحياة الشعوب وسلوك أفرادها ، لأن هذا هو الأساس الوطيد لتسيخ دعائم الديمقراطية التى تقوم على إحترام إرادة الفرد ، وكفالة حريته وإحترام مشاعره ، وقد ظهر الإهتمام بالتراث الشعبى بعد الثورة الفرنسية فى أوروبا . بل لقد بدأت هذه الحركة فى فرنسا وإنجلترا والمكافئة منذ عصر التنوير ، وإزداد الإهتمام بها فى فضاء القرن العشرين .

وكان أول من دون الأمثال العامية المصرية « شهاب الدين الأبيشي » ١٧٩٠ - ١٨٥٠ ، فى كتابه « المستطرف فى كل فن مستظرف » ، وقد أشار إليه العلامة « أحمد تيمور » فى كتابه « الأمثال العامة » (١) ، « نقلا عنه الكثير من الأمثال التى أوردها فى مؤلفه هذا . وإلا أن هذا الكتاب استطراد فى النواحي الجنسية ، والتى تمثل عصر الانحطاط التركى .

وقد ظهر كذلك فى مصر والشام مؤلفون آخرون أعتنوا بجمع الأمثال فى مصر والشام والسودان مثل ، نعم شقير ، ويوسف هانى بك ، وفاتحة حسين راغب (٢) وأحمد رشدى صالح (٣) وإبراهيم أحمد شعلان (٤) .

(١) المرجع السابق : ص ٢٤٣ .

(٢) حديقة الأمثال العامية ١٩٣٩ م .

(٣) فتون الادب العربى فى جزئين ١٩٥٦ م .

(٤) الشعب المصرى فى أمثاله العامية ١٩٧٣ م .

والدكتورة نبيلة إبراهيم (١).

ويعرفه (آرثر تيلور) المثل بأنه « أسلوب تعليمي رائع بالطريقة التقليدية ، قد يوحى بعمل أو يصدر حكما على وضع من الاوضاع » (٢) ذلك لأن المثل يعبر عن حركة الحياة اليومية البسيطة لدى الشعوب ، ويمكن بحصيلة تجربة شعبية تاريخية ، ينطق بها فرد مجهول من الشعب (إذا الامثال لا تنسب لقائل معين) ثم يشيع بين الناس فيصبح مثلا سائرا .

وإذا كان المثل حكمة للشعب يساير تاريخه ، فأن هذا لا يمكن أن يكون فلسفة له ، إذ أن الانتاج الفلسفي يخضع لقواعد منهجية ونظرية تقسم بطابع منطقي فريد لا يظهر في الامثال وصياغتها .

وظيفة المثل ودلالته

والامر الذي لا شك فيه أن الامثال الشعبية لم تظهر في حياة الشعوب للاستهلاك السرفي ، بل جاءت لتكون من عوامل الضبط الاجتماعي « Scial control » الذي لا يتخذ صورة آلة ضاغطة على الأفراد ، بل يأخذ طريقه إلى القبول الاجتماعي اللقائي دور شعور بالموافقة أو الرفض لدى الطبقات الشعبية التي لم تنتشر بينها الثقافة والتعليم بعد ، بل تعتبر هذه هذه الامثال وسيلة أساسية لترشيد الحياة الشعبية المستندة إلى الفطنة والذكاء .

(١) أشكال التعبير في الأدب الشعبي .

(٢) أحمد رشدي صالح : فنون الادب العربي ج ١ .

فوظيفة المثل إذن هي النصيح والإرشاد والتوجيه ، وإلزام الافراد دون قهر لإلتخاذ مواقف سلوكية معينة في الحياة يكون من نتيجتها تأمين النجاح والحياة الشعبية للافراد . ولا يمكن أن ياتي هذا التأثير إستجابة من الشعب الا إذا كان معبراً تماماً عن واقع الحياة ، وقابلاً من صميم بلقيتها الإجتماعية في حقبة زمانية معينة ، ولهذا جاءت الامثال لتكون المرآة الصادقة لامزجة الشعوب ووظائفها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها ، وآثار بيئتها وأحوالها الإقتصادية والإجتماعية والدينية والثقافية ، وفضائلها وقيمتها .. إلخ .

ويمكن لنا أيضا أن تدرس فترات الإنصال الحضارى والانتشار الثقافي عن طريق تتبع مسار الأمثال وهجرتها من مناطق معينة إلى مناطق أخرى على أننا ينبغي أن نشير إلى بعض الملاحظات بهذا الصدد من حيث دلالة المثل :

١ - أن الامثال مثنها في هذا كاتراس الشعبي بصفة عامة ، تختلف من عصر إلى آخر ، وهنا تظهر أهمية المنهج البنيوي Structural Method

عند ستروس ، وفوكوه ، والكان ، ومدى صلاحيته في دراسة الامثال الشعبية حيث أننا ستثبت عن طريق هذا المنهج كيف أن الامثال البائدة في حقبة زمانية معينة لا يمكن لها أن تسود في حقبة أخرى ، بمعنى أن الامثال لا تخضع لعملية تتابع التأثير التاريخي حيث أن البنيوية ترفض مقولة التسلسل والتاريخية كما سنرى (١) ، ومن ناحية أخرى فإن المثل

(١) راجع الملحق عن المنهج البنيوي .

وهو يتخذ صورة رمزية يحتاج إلى استبطان مضمونه والاستناد إلى المعنى الباطن الكامن وراء شكله اللغوي . ويمكن لنا الكشف عن « الأنا الاجتماعية أو الوجدان الاجتماعي » من خـسـلال النفاذ إلى باطن المثل والتعرف على حركته الداخلية وعلاقاته الاجتماعية الحالية .

وعلى هذا النحو سيتضح لنا أن الأمثال إنما تتخذ شكلا آخر ومضمونا جديدا في كل مرحلة تاريخية في مصر ، من العصر الملوكي إلى العصر التركي ، ثم إلى عهد الاستعمار والإقطاع ، وأخيرا عصر الانفتاح والديمقراطية ، وحقوق الإنسان .

ففي عصور الظلم والاضطهاد تنعجه الأمثال إلى أصطناع الصبر والقدرية والاستكانة والسلبية واليأس والالتفاف حول الشعور الصوري الكاذب ، وإيمان الشعب بالخرافات ، والاساطير ، وكرامات المجاذيب ، وحكايات الأولياء ، وغلبة الجهل على أذباب الطريقي ، وتزمت المشايخ ، وضياغ كل معاني الحرية ، واستبداد الحكام ، وشيوع العفر المدقع لدى الشعب ، واضمحلال الآداب المكتوبة وابتعادها عن ثقافة الشعب لعدم انتشار التعليم ، وتمثلت مقاومة الشعب في سلاح السخرية والنكتة والفكاهة التي عزف بها الشعب المصري خلال تاريخه الطويل .

٢ - أن الأمثال على هذا النحو - أي ما دامت تخضع لمؤثرات زمانية ترتبط بكل حقبة زمانية على حدة - فإنها لا تتخذ صورة الثبات ، بل يأتى بعضها مناقضا للبعض الآخر ، ويسترد البعض منها مبطا للعزائم ، مشيها لليأس ، ومدافعا عن القيم المتحللة ، واخصال المابطة التي تنكر على الميراث طموحة وظلماته المشروعة ، وقد تشيع في المجتمع روح الهزيمة ، وأدورح

المنحوع للحاكم الظالم ، أو توحى بالتفكك الاجتماعى ، وعدم التعاون والانانية ، أو تثير التنوة والشجاعة وتحض على الثورة .

٣ - وما يؤكد خاصية عدم الثبات التاريخى للأمثال أن الصفة التعليمية لها لا يمكن أن تكون أخلاقية أو مثالية فى كل العصور ، بمعنى أن المثل كوسيلة تربية لا تعتمد قوته وجاذبيته من ارتباطه بالوضع الاخلاقى والثقافى والحضارى السائد لدى شعب ما ، فى عصر ما ، ولهذا فإنه هذا الأسلوب التربوى المثل قد لا يتفق فى بعض الاحيان مع المثل التربوية السامية التى نتوخاها من تطبيق المناهج والأحاليب التربوية الرشيدة ، ذلك أن الانسجام ينشج ، فيه ، فإذا كان العصر عصر تسبب وانحلال ، ولصوصية وتفكك ، واضمحلال فإن التربية التى تقدمها أمثال هذا العصر ستنتطوى على نفس القيم الهابطة التى تشيع فى هذا العصر .

هذه الملاحظة الاساسية تدفع بنا إلى ضرورة التمييز بين الأمثال الحية التى تنسجم مع روح العصر ، والأمثال الانهزامية التى تتناقض مع حياة العصر وسلوك أفراده .

وهكذا تتضح لنا أهمية المنهج البنىوى وفاعليته فى دراسة البيئة الأساسية للأمثال العامة : وستكتشف لنا ثمرات هذا المنهج إذا استخدمنا فى هذا المجال المنهج الانثروبولوجى الجديد ، وأعنى به طريقة الملاحظ المشارك .

٤ - يجب أيضا أن ندخل فى حسابنا دراسة الحراك الاجتماعى أو التغير الاجتماعى الذى بنجم عن الهجرة وما يصحبها من عمليات الانتشار الثقافى وكذلك عن التصنيع ، واعادة تقسيم العمل كأثر من آثار الكشف

البترونية في البلاد العربية مثلاً ، وانتشار التعليم ، وتأثير وسائل الإعلام ، والسياحة الترفيهية لأفراد المجتمعات العربية ، وأثر كل هذا على القيم والعادات والأخلاق ، وكذلك على التمسك الظاهري أو عن اقتناع بالقديم الموروث ، أو التحلل منه نهائياً ، ثم تأثير عمليات الانتشار الثقافي على أنماط السلوك على المستوى الفردي والاجتماعي (١) .

• - وعلى الرغم من أننا لا نتخذ موقفاً حاسماً ازاء الرأي الفائل بأن الامثال تشكل شبه مدرسة تعليمية متكاملة ، نظراً لما لاحظناه من اتجاهات سلبية ولا أخلاقية وإحلالية في بعضها ، إلا أننا - من حيث الموضوع - نستطيع التأكيد على أن الامثال الشعبية تعتبر وحدة متكاملة في تعبيرها عن الحياة الاجتماعية الواقعية في عصرها وحسب ، فهي تنصب على الافراد وحرفهم وأخلاقهم وأحوالهم المعيشية ، والزواج والاسرة والاطفال ، والحياة السياسية والدينية والاقتصادية ، ومطالب الحياة اليومية والحرب والسلام ، والافتعالات الوجدانية ، كالحب والكراهية ، والحسد ، والحقد ، والغيرة ، وغير ذلك من ألوان القيم والفضائل والردائل ، وقنوت الحكم ، وطبقات الشعب الدنيا والعليا ، وتصوير أهل الريف وأهل الحضر . الخ . وعلى هذا النحو يتعذر دراسة التراث الشعبي على أنه يمثل حقبة معينة من حضارة شعب ما ، بحيث يعبر عن مفاهيم وقيم حقبة معينة من الزمان ، وعن باطن الذات الاجتماعية التي تقوم عليها بنية هذه الحقبة ، وتمثل في وحدتها الفريدة .

(١) راجع د . محمود عجوب : البترول والسكان والتغير الاجتماعي ، دراسة أنثروبولوجية في الكويت ١٩٨٥ فصول ٦٠٥ ، ٦٠٤ .

و كنتيجة لتطبيقنا للمنهج البنيوي ، سيتغير مضمون أنماط كثيرة من التراث الشعبي ، بل قد ينظر إلى بعضها كظواهر ميتة في حقبة زمانية معينة . وهكذا نستطيع أن نفسر حياة الشعوب من خلال الحطب التي حترت بها ، بطريقة تعطي لنا بعدا واحدا ، عن كل حقبة بعينها على حدة ، وعن التراث الشعبي السائد فيها .

وسنحاول تطبيق المنهج البنيوي على بعض نماذج من الفن الشعبي التعليمي وهو الامثال العامية في مصر ، وسيتضح لنا كيف أن هذه الحكمة الشعبية تخضع لعامل التغير خلال الأحقاب الزمانية المختلفة ، ويجب أن نضع في اعتبارنا أنه حتى في حالة عدم تطبيقنا للمنهج البنيوي ، فأننا سنجد أن ثمة معاملا جديدا يتدخل لكي تتفق معه مقولة الثبات لهذه الامثال ، وهو ما يسمى بالغزو الثقافي ، وعملية الانتشار الثقافي التي تكون سببا في التآثير على المفاهيم والثقافات الخاصة بالشعوب ، كما سبق وأن ذكرنا في موضع سابق من هذا البحث .

تطبيقات على الأمثال العامة في مصر
باستخدام المنهج البنيوي

هذا وتشتمل الجداول التالية على مختارات من الأمثال العامة الشائعة (١) وهدفنا من وراء ذلك هو محاولة التدليل على صحة ما ذهبنا إليه من أحكام وقضايا فرضية في سياق عرضنا الآنف الذكر، وقد تأدى باستخدام المنهج البنيوي إلى التمييز بين أمثال لا تصلح لهذا العصر، لأنها متعلقة بحقبة زمنية سابقة، ولهذا فهي تعد أمثلة ميتة بالنسبة لعصرنا، وهي تشكل الغالبية العظمى من الأمثال المختارة، أما الأمثال الباقية وهي محدودة العدد، فهي لا تزال سارية أي حية، ولكن في مناخ زمني جديد، والامر الذي لا شك فيه أن هذه التجربة أثبتت صحة المنهج البنيوي بعد تطبيقه في مجال التراث الشعبي.

(١) راجع: أحمد تيمور باشا (الأمثال العامة) القاهرة ١٩٧٠ .

أولا : الامثال الغير سارية (الميثقة)

رقم في تيمور	امثال	التعليق
١٠٠	آخر خدمة الفز غلقة	يمثل العصر التركي
٢١	ابن الهيلة يعيش اكثر	يمثل عصر الظلام
٢٨	ابو البنات مرزوق	غيبية لا عقلانية
٥٤	اتعلم الحجامة في روس البتاي	لا أخلاق
٥٧	اتقربى واكدي	لا أخلاق
٧٨	احيينى النهارده وموتنى بكرم	لا يتفق مع العصر ، عدم النظر
		للعراقب لا يصلح اليوم
١٠٢	اردب ما هو لك ما نحضر كيله	حث على عدم التعاون والتكافل
	تغير دقنك وتعب في شيله	مع الغير
٨٦	اخيط بسلاية ولا المعلمة قولى	لا يفيد في الاعمال الدقيقة
	هاتى كراية	
١٠٣	ارشوا نشفوا	لا أخلاقى — ضد القيم
١٠٦	ارقص للقرود فى دولته	لا أخلاقى — يمثل النفاق وضد
		عصر الحرية
١١٥	أسأل مجرب ولا تسأل طيب	لا يصلح لهذا العصر ، اذ ان
		العصر يتسم باحترام التخصص
		الدقيق .
١٢٨	اشرفوا عند الله يعرفوا	يحض على الكذب — لا أخلاقى

رقم تيمور	المثل	التعليق
١٣	١٣٨ اصرف ما في الجيب يا بك ما في الغيب	ضد قواعد الاقتصاد المعاصرة
١٤	١٤١ اصل الشر فعل الخير	لا أخلاقى
١٥	١٧٢ الاعور ان طلع السحابسدها	لا أخلاقى
١٦	١١٢ اقاع طاقتك وفيها كله دوتان فى النهار	يحض على التراخى والكسل ونعم تناول للاجر - لا أخلاقى
١٧	٢٠٣ كبر منك بيوم يعرف عنك بسنه	اذ المعول الا كبر على الذكاء والقدوات وليس على خيرات السنين وحدها .
٢٨	٢٠٨ اكفى القدرة على فهم البنت تطلع لأمها	مثل حتمية وراثية تلقى كل كل ضرور الكسب والتربية وحده يخلق من ظهر العالم فاسد
٩	٢٧١ الى تطلع دقنه قبل عوارضه لا تاشيه ولا تعارضه .	مثل ميت ، لأنه يرتب قاعدة سلوكية على أمور خلقية غير تاجه .
٢٠	٣٢ ابن الوز عوام	يحث حتمية وراثية ، نقيضه ابن الديب ما يترباش ويخلق من ظهر العالم فاسد .
٢١	٧٨ الى تغاب به اللعب به	لا أخلاقى حيث يدل على المقامرة
٢٢	٢٩٣ الى خلق لشداق متكفل بلزاق	غيبى وتواكل وليس توكل

رقم تيمور	المثل	التعليق
٢٣	٣١٥ التي فات مات	لا يحفل بالماضي ويعتبر مثلاً صادقاً منسجماً مع البنيوية .
٢٤	٢٢٣ التي في القلب في القلب يا كنيسته	يدل على النفاق ولا يتفق مع العصر، لزوال عصر الطوائف والتعصب
٢٥	٢٢٤ التي فينا فينا ولو حجينا رجينا	يدل على الحتمية الوراثية حيث أنه ضد التوبة
٢٦	٣٣٥ التي لا ضهر ما ينضربش على بطنه	قديم لأنه لا يتفق مع الظلم الديمقراطية .
٢٧	٣٤٦ التي ما تقدر تواقفه نفاقه	لا أخلاقى - لأنه يدل على النفاق
٢٨	٢٩٠ التي ما يكون سجدته من جدرده بالطمه على خدرده	طبعى ، لا يشجع على المبادرة العالمية
٢٩	٨ على حدوده	
٢٩	٤٢٨ التي يبص لتوق توجده رقبته	طبعى لأنه يعوق الطموح
٣٠	٤٦١ التي بركب السفينة ما يسلمش من الفرق	ضد المخاطرة وركوب البحر
٣١	٥٣٢ امشى سنة ولا تخطى قنه	لا يتفق مع روح المخاطرة التي يتسم بها العصر
٣٢	٥٣٥ امشى يوم ولا طلع كوم	لا أخلاقى ، لا يتفق مع روح العصر لأنه يحض على عدم المخاطرة وبذل الجهد

٢	رقم تيمور	المثل	التعليق
٣٣	٥٣٤	امشي في جنازة ولا تمشي في جوازه	لا أخلاقي يحض على عدم مساعدة الغير
٣٤	٥٦٦	ان جالك النيل طوفان خطايتك تحت رجلك	لا أخلاقي لانه يحض على الانانية والقسوة مشاعرا لالاخوة والبنوة
٣٥	٥٧٩	ان دخات بلد تعبد عجل حش راطمه	بدل على النفاق وموالة الباطل لا أخلاقي
٣٦	٥٩١	ان شفت اعمى دبه وخذع شاه من عيه ما انتش ارحم من ربه	لا أخلاقي ، من تراث العصر المملوكي
٣٧	٦٠٧	ان قاتك الميرى اقمغ في ترابه	يحض على الفرار من المخاطر بالعمل الحر والارتيكان إلى وظائف الحكومة
٣٨	٦١٢	ان قاتك البوسية امرع في رايها	يرجع إلى العصر المظلم التركي والمملوكي
٣٩	٦٤٤	ان كان لك حاجة عند كلب قوله يا سيد	لا أخلاقي بدل على النفاق ، من عهد الظلم والظلمانيان
٤٠	٦٥١	ان كانت الميرة تروب تبي الفاجره تتوب	حتمية ورائية ، لأنه ضد التوبة
٤١	٦٦٨	ان لقيت بختك في حجر اختك خديه واجري	لا أخلاقي لانه يسدل على الفكك الاثري

م	تيمور	المذ-ل	التعليق
٤٢	٧٠٩	أيش جمع الشاي على المغربي	قديم ، لا يتفق مع روح العصر
٤٣	٧٢١	أيش لك في الحيوت يا محبوب	قديم ، ضد المسؤولية الجماعية
٤٤	٧٢٦	أيش يعمل الحسود في الرزوق	قديم ، إذا لاحسد ولا رزق بدون عمل
٤٥	٧٣٠	الباب اللي يجي لك منه الريح سده واستريح	قديم ، لا يتفق مع روح العصر يدعو إلى أن يضم الإنسان أذنيه عن المشاكل المحيطة به
٤٦	٧٣٧	بات مغلوب ولاتبات غالب	يسدل على الانهزامية ولا أخلاقية مع روح العصر
٤٧	٧٤٥	بحر سنة ولا تقبل يوم	لأنه يقيم شعوب الاقاليم بطريقة معينة
٤٨	٧٥٠	بختك يا بونجيت	لأنه يستند إلى الحظ وليس إلى العمل والكفاح
٤٩	٧٨٩	بعد راسي ما طلعت شمس	يشتم منه روح الانانية والانعزالية
٥٠	٧٩٦	بعد ما شاب ودوه الكتاب	قديم ضد طلب العلم متناقض مع الحديث : اطلب العلم من المهد إلى اللحد
٥١	٨٥٩	بين البايح والشاري يفتح الله	لوجود قوانين وقواعد الزامية اليوم تحدد السعر

م	تيمور	المثل	التعليق
٥٢	٨٦٣	بين حقلك وانركه	لانه تحريض على ترك الحق والتهاون فيه
٥٣	٨٧٤	نجرى نجرى جري الوحوش غـير وزقك ما تبحش	قديم مبطي للهمم والسعي والعمل الدائم
٥٤	٨٨٤	روح فين يازغلول بين الملوك	طبي لا أخلاق
٥٥	٩٣٩	حا يتاجر في الحنة كترت الاحزان أنا قلت أعمله سحراني قالوا خنص رمضان	لانه يدعو إلى اليأس والتشاؤم
٥٦	٩٨٣	يجور الغز ولا عدل العرب	فهو قديم من عصر الأتراك وعنصري لا أخلاقي
٥٧	١٠١٣	حاميها حراميها	لا أخلاقي
٥٨	١٠٨٤	حلال كلناه وحرام كلناه	لا أخلاقي وبدل على عصر الاحلال ديني
٥٩	١١٠٩	الحبيطة لها ودان	يشير إلى التجسس وإلى الحزن خوفا من استبداد الحكام
٦٠	١٢١	الحباز شريك المحتسب	تدل على زيوع انفساد بين الناس سطحية
٦١	١١٣٢	خذ الكتاب من عنوانه	سطحية واثكالية مغرطة
٦٢	١١٤٥	خدوا فالكم من صفاركم	يحث المرأة على بهثرة أموال زوجها مخافة الضررة
٦٣	١٢١٤	دبي يا خايه للغاية	

م	تيمور	المثل	التعليق
٦٤	١٢٤٩	الدهن في الغتاق	قديم إذا قهيد به المرأة
١٥	١٢٦٤	دبل الكلب عمره ما ينعدل	حتمية ورائية ، سلي (فطري) لا يقبل الاكتساب عن طريق التربية .
٦٦	١٢٧٠	الراجل زى الجراز ما يحبس إلا السمينه	قديم لا يتناسب مع العصر
٦٧	١٢٣٨	الرفص نقص	قديم لا يتناسب مع تطوّر الفنون المعاصرة
٦٨	٢٤٢٥	زى دكا كين شبرا واحده مقدره والثانيه معزولة .	قديم حيث الآن شبرا عامرة وأهله بالسكان
٦٩	١٤٠٢	زى ساعى اليهود ما يردى خير ولا يجيب خير	قديم ويتناقى مع وجود دولة اسرائيل الآن .
٧٠	١٥٠١	زى القطط بسبع ترواح	قديم ، راجع إلى عبادة القطط
٧١	١٥٣٠	زى المحتسب الغشيم ناقص ارمى زايد ارمى	قديم ، عن اصحاب السلطة الجارين
٧٢	١٥٦١	الزيادة فى الوقف جلال	قديم ، لعدم وجود وقف الآن
٧٣	١٥٩٥	السعد ما هوش بالسطاره	قديم ، ولا يتفق مع العمل الذى يحقق الهدف

م	تيمور	المثل	التعليق
٧٤	١٦٣٨	شال الميه بالغربال	لا يتفق مع العصر
٧٥	٣٠٩٥	يا مآمنه للرجال يا شابله الميه في الغربال	لا يتفق مع روح العصر
٧٦	١٦٥٩	شرابة العبد ولا تريته	لا يوجد عبيد الآن
٧٧	١٦٦٤	جلد ما هوش جلدك جزه على الشوك	لأنه يعرض على الانانية والعدوان على املاك الغير
٧٨	١٧١٨	المصاحب عله	لا أخلاقي
٧٩	١٧٢٤	صباح الخير يا جارى قال انت في دارك وأنا في داري	عدم التداخل وبدء التفتك الاجتماعي
٨٠	١٧٢٦	صباح اقروود ولا صباح الاجرود	قديم ، لا أخلاقي
٨١	١٧٤٨	ضاع عقله في طوله	خلفى ، غير سار في العصر الراهن
٨٢	١٧٧٩	طاطى لها نفوت	عدم مواجهة المشاكل ، يدل على الانهماكية
٨٣	١٨٢٦	ظراط الليل ولا تسبيح البسمك	قديم لا يناسب العصر ، ويقابله امشى سنه ولا تخطي قما .
٨٤	١٩٠١	عشمتى بالخلق تقبت أنا ودانى	يدل على الوعد الكاذب ، لا أخلاقي
٨٥	١٩٣٣	على قد فلوسك طوح رجليك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٦	١٩٣٥	على قد لحافك مد رجليك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٧	٢٠٤٢	العجربة ست جيرانها	لا أخلاقي
٨٨	٢١٣٥	فيها ولا اخفيها	يدل على الانانية ، لا أخلاقي

م.	تيمور	المثل	التطبيق
٨٩	٢١٨٧	قالوا للماضي يا سيدنا الحبيطة شخ عليها كلب قال تنهدم سبع وتذنبى سبع قالوا دى اللى بينا وبينك قل اقل من الماء يظهرها	قديم لا يتفق مع العصر ، وسحر به من رجال الدين عندما يفتون لمصلحتهم فقط
٩٠	٢١٩٣	قالوا يا حجاجا امى تقوم القيامة قال لما أموت أنا	لانه يحض على التفرد ، مثله مثل المثل من بعد الطوفان .
٩١	٢٢٥٢	القطفا يحبش إلا خناته	قديم يدل على الخنوع والضعف ولا يتفق مع العصر
٩٢	٢٢٨٠	قليل البخت يلاقى العظيم فى الكرشه	قديم ويدل على التفاوت ، مستند على الحظ
٩٣	٢٢٩٣	قمر اطم بخت ولا فدان شطارة	يستند إلى الحظ ويحضر على عدم العمل
٩٤		كل دين واشرب دين وان جه صاحب الحق خزق له عينيه	لا أخلاق ، يدعو إلى العنف وأكل المحنت واهد ارحقوق الغير
٩٥	٢٤٥٠	كله عند العرت صابون	العرب تعاملوا الان ويستطيعون التمييز بين الصواب والخطأ
٩٦	٢٥١٦	لبس البوصة نبقى عروسة	لا يتفق مع العصر لأن الرفيعة القد هي عنوان الجمال والرشاقة
٩٧	٢٥٤٩	له فى كل خرابه عمريت	غيبى يدعو إلى الخوف وعدم الاقدام
٩٨	٢٥٦١	لولا أمك وأبوك لا قول الغزربوك	لأن التربية التركيبه القاسية لا تصلح لهذا العصر

م	تيمور	المثل	التعليق
٩٩	٢٥٩٣	ما تم الحيلة الا على الشاطر	تحييط الحزم وانتفاص للذكاء والمهارة
١٠٠	٢٦١٥	ما حدش يقول يا جندى عطى دقنك	الخوف من الحكام لا يتفق مع هذا العصر
١٠١	٢٧٠٣	ما يتوب المخلص الا تقطيع دودمه	لانه يحض على عدم التدخل لفض النزاع
١٠٢	٢٧٠٩	المتعوس متعوس ولو عاقرا على راسه قنوس	اليأس من استمرار العمل بعد الفشل بسبب فطنة عميية كاذبة
١٠٣	٢٨٠٨	من خاف سلم	لأن الخوف ليس من سمات العصر
١٠٤	٢٨٣٨	من طلب الزيادة وقع في النقصان	تحييط للهمم والطموح
١٠٥	٢٨٨٢	من رفر شئ قال الزمان هاته	ضد اقتصاد العصر في الادخار
١٠٦	٢٨٩٢	موت البنات ستره	لانه ينتمى إلى عصر وأد البنات
١٠٧	٢٩٣٧	النحس مالوش الا أنحس منه	لانه يستند إلى سمات غيبية لا أساس لها
١٠٨	٣٠٥٧	يا داخل بين البصلة وقشرتها ما ينوبك الا صنتها	يحض على عدم التدخل لاصلاح ذات البين بين الناس
١٠٩	٣١٠٧	يا مربي في غير ولدك يا باني في غير ملكك	لا أخلاقى بحث على عدم تربية اليتيم والفقير وغير اجتمع
١١	٣١٢٥	يا بى وت العبد يا يعتنه سيده	لا يوجد استرقاق الآن
١١١	٢٥٩	الى تخرج من دارها يتقل مقدارها	لا يتفق مع روح العصر خروج المرأة للعمل
١١٢	١٧٥٦	ضرب الحاكم شرف	خنوع وخضوع للظلم وتبريره

ثانيا : الامثال العامية الحية

رقم في تيمور	المثل	التعليق
١	آخر الزمن طبعاً	مثل العدل غير المنجز في كل عصر
٢	اتمسكن لما تتمكن	لا أخلاق
٣	اللى بقول ابويا وجدى بورينا فعله	متناقض مع اللى ما يكون سعد من جدوده بالطمع على خدوده
٤	ان عملت خير ما تشاور	يناسب كل عصر
٥	ان كانت البيضة لها ودنين يشيلوها اننين	يحض على التعاون بين الناس
٦	القفة اللى لها ودنين يشيلوها اننين	يحض على التعاون بين الناس
٧	ايد واحد ما تسقفش	يحض على التعاون بين الناس
٨	دخولك في بيت اللى ما تعرفه قلة حياء	قواعد سلوكيه سليمة واجب عملها
٩	كلمه تجيبه وكلمه توديه	عدم التصميم على الفعل
١٠	كلمة الحق تنف في الزور	تناسب كل عصر
١١	لا يفوته فابت ولا طيبخ بايت	جشع (طماع شعبي)
١٢	في الوش سرايه وفي القفا سلايه	المنافق ، ويناسب كل عصر

ملحق البحث

إستخدام المنهج البنوي في دراسة الأمثال العامة في مصر

تعد البنيوية آخر الاتجاهات الفلسفية بعد أن انحصرت تيارات الفكر المعاصر في إجماعين : إتجاه إلى الذات الشخصية وإعتبارها محور التأمّل الفلسفي ، وإتجاه آخر متضاد لا يعنى بغير الظاهر المحسوسة .

فالبنيوية لا يتم -تم « بالأنا » الوجودية ، ولا « بنحن » الاجتماعية ، بل تذهب إلى الكشف عن باطن الظواهر ، وينصب التحليل البنوي على الدراسة الخالة للموضوع مع إستبعاد تدخل الذات أو الشعور ، والكشف عن البنية المعرفية السائدة في حقيبات معينة ، ولهذا فإن البنويين إستخدمون « المقال » كبحال للبحث . هذا المقال الذي يتألف من وحدات يسمونها « بالمنطوق » أي الحديث المنرد .

وبعد البناء أو البنية في نظر البنويين صورة منتظمة لمجموع من العناصر المتماثلة ، وينبغي أن تتضمن هذه البنية عنصر تماسكها ، وأعني به القانون الذي يفسر تكوينها ، وهذا القانون هو النسق العقلي الذي يخفى خلف الظواهر الملاحظة ، بل يمكن الكشف عنه بطريقة إستنباطية ، ونحن نتصوره كشكل هرمي يعلوه ما يسمى عند « ليفي ستروس » بترتيب الترتيب ، أي بنية البنيويات ، ومن ثم فإن البنية هي مبدأ الظاهرة الاجتماعية ، وأداة تفسيرها في نفس الوقت ، وهي تعمل في غياب الأفراد الذين يعتبرون مملوكين لها أكثر من كونهم مالكيين لها ، فلا وجود

للإنسان أو للإنسانية كظواهر فريدة ، بل يمثل الإنسان واقعة تخضع
لحتمية وقانون « المقال » أو الوحدة الزمانية ، وهكذا تعلن البنيوية موت
الإنسان أو أقول البشر ، باعتبار مجرد ظاهرة تتحكم فيها بنية ثابتة حتمية
تتسارق مع الحقة التي ظهرت فيها كباقي الموجودات في هذه الحقة .

ولم ينشأ الموقف البنيوي عند (ليفي ستروس) من فراغ ، ذلك أنه جاء
كرد فعل للمنهج العلمي التجريبي ، الذي يرفض كل ما هو غير مادي ،
الأمر الذي أفضى إلى ظهور حصيلة المنهج التجريبي في صورة أرقام
إحصائية مبنية ، وثلث في الكشف عن المضمون الحقيقي للظواهر الاجتماعية
فاستجدال الوصول إلى فهم حقيقي للإنسان بعد تفتيت الظواهر الإنسانية
إلى جزئيات ميكرو سكوبية لا تكاد تفصح عن حقيقته ، لهذا جاء المنهج
الأنثروبولوجي البنيوي لكي يلتقي مع باطن الظواهر الاجتماعية ، أو
محتواها الكيفي ، وليست البنية مثالا أفلاطونيا ، أو
هي صيغة جشطالتيه . فما هي إلا تركيبات صورية من نوع خاص ، وذات
طابع أسياكي . وهي تعمل على تجميد الوقائع الزمانية ، وتبطل التاريخية
التطورية في سبيل تثبيت البنية الأساسية للوقائع والأشياء ، هذه الأشياء
التي تخضع لمبدأ الحتمية في الطبيعة والإنسان على السواء ، وبذلك أمكن
تدخل العقل في المعرفة . دون إقتصار على الملاحظة والتجربة وحدهما ،
لامكان الكشف عن باطن الوقائع .

ويمثل علم اللغة البنائي مكان الصدارة بالنسبة لجميع الأبحاث البنيوية
فموضوع علم اللغة هو الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الشعورية إلى
بنائها التحتي اللاشعوري ، أو هو نسق الرموز الذي ينشأ عن حتمية

الاتصال بين معنى المال والمثل ، على اعتبار أن الأضواء تدل على
تصورات .

لقد كان من نتيجة إهتمام النيوين بعلم اللغة أن توصلوا إلى إثبات
وجود فكر لا شعوري وراء الإنساق يعيدى الفرد ، لأن هذا الفكر هو
الذي يمد به وسيلة التفاهم للأفردية وهي اللغة ، وكذلك إكتشف النيوين
أن تنمية واقع روحيا يشمل جميع الافراد كمصدر لوحدهم ، هذا بالإضافة
إلى أن هذا الواقع الروحي إنما يستند إلى بنية معقدة لنسق فونولوجي
ليس ثمرة لانتاج فكري لأشئ فرد من أفراد الجماعة .

هذا بالإضافة إلى أن بنية الموضوع أو تركيبه تكون هي المبدأ لتفسير
الظواهر ، ولا يمكن أن يتطابق موضوع الدراسة النيوية مع الواقع
الحسي فالتحليل النيوين إنما ينصب على الدراسة الحالة للموضوع ويستغنى
عن الظروف والملازمات الحسية الخاصة به مع عدم تدخل الشعور ، بل
يكون هدف البحث هو إستنباط المعقولة الذاتية الحالة في الموضوع .

ويشير (ميشيل فوكو) الفيلسوف النيوين المعاصر إلى أن النيوية
هي الضمير المتيقظ والقلق في هيكل المعرفة الحديثة ، وهي تنضج بسبب
المجتمع الارربي المعاصر ، وترد إليه في صورته الفلسفية الخاصة كمجتمع
للقهر والجبر والاعترا ب ، وهي ليست أيديولوجية تدافع عن مصالح الطبقة
البرجوازية ، وقد قامت على أنقاض الوجودية من حيث حلت مفاهيم
(البناء) و (المال) و (المثل) محل (الحرية) و (الذات) والوجود
لذاته و (الشعور) . . . الخ عند الوجوديين .

وليست البنيوية كذلك فلسفة خاصة ، بل هي طريقة أو منهج أو منطق خاص للتوايت يحاول أصحابه سد النقص في مناهج العلوم الانسانية التجريبية بادخال وسائل جديدة تكشف عن التركيب الداخلى الثابت للتوضوح بمنأى عن الذات أو الشعور أو التغير ، مع الإنكار التام للاتصال أو الاستمرار التاريخى فقد انتضح عند دعاة البنيوية (ليفى ستروس ، وميشيل فوكو ، ولا كان) أن لكل حقبة زمانية بنيتها الأساسية التى تحكمها قانونها الخاص ، بحيث تبتثق منه سائر الوظائف والاعادات والتقاليد والنظم الاجتماعية التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بينية (المقال) أى المرحلة الزمانية المعينه كما ذكرنا .

ومن ثم فإن دراسته القولكلور أو التراث الشعبى بعامة — إذا أردنا أن نستخدم فيها المنهج البنيوى — يتبغى أن تخضع للمرحلة الزمانية ، وتكون لكل حقبة تاريخية ما يرتبط بها من فنون شعبية فريدة ، وقد انتضح لنا من إستعراض بعض الامثال ، وهى تعتبر فناً تعليمياً شعبياً ، أن لكل منها ما يرتبط بينية حقبة زمانية سابقة ، ومن ثم فإنه لا يستجيب مع مطالب العصر ويعتبر لهذا السبب ميتاً ، ومنها ما هو حى ولكنه يتخذ صبغة جديدة فى التطبيق لاختلاف البنية فى (مقال) عصرنا عما سبقها من بنيات سادت هذه الامثال وانتشرت فيها .

وقد انتضح لنا أن معظم الامثال موضوع الدراسة إذا طبقنا عليها أسلوب التحليل البنيوى ، فأننا لا قلبت أن نكتشف عدم ارتباطها بينية العصر وقانون تماسكها ، ولهذا تعد كما قلنا أمثالا ميتة : الامر الذى نتأكد معه صحته تطبيق المنهج البنيوى فى هذه الدراسة .

مراجع البحث .

أولا : المراجع العربية .

- (١) (أمين ، أحمد : قاموس العادات والتقاليد والتماثيل المصرية ، ١٩٥٣ م .
- (٢) (تيمور) أحمد باشا : الامثال العامية : الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٧٠ م .
- (٣) (الجوهري) د : عليا : الفوكلور ، القاهرة .
- (٤) (الجبرتي) عبد الرحمن : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، القاهرة ١٣٢٢ هـ .
- (٥) (شعلان) إبراهيم أحمد : الشعب المصري في أمثاله العامية ، القاهرة ١٩٧٢ م .
- (٦) (صالح) أحمد رشدي : فنون الادب الشعبي جزئين ، القاهرة ١٩٥٦ .
- (٧) (الصياد) د : محمد محمود : الفكاهة في الشعب المصري ، مقال في مجله علم النفس التحليلي ١٩٤٦ م
- (٨) (المنيل) فوزي : الفولكلور ما هو ؟ ١٩٦٥
- (٩) (فائقة) حسن : حدائق الامثال العامية ١٩٤٣ م

(١٠) (لـين) إدوارد . المصريون المحدثون ، آرائهم وشعائلهم ،
ترجمه عدلى طاهر نور ، القاهرة .

(١١) د : نبيلة إبراهيم : أشكال العبيد فى الادب الشعبى القاهرة

(١٢) (هيث) شيرلى جريس : جوانب التراث الشفوى والتحريرى ،

مقاله فى المجله الدوليه للعلوم الاجتماعيه ، العدد ٨٤ / يناير / مارس ١٩٨٥
(مطبوعات اليونسكو) .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

- Bascom (William) Four Functions of Folklore, Pages 279-298 in Allan Dundes.
- (Editor) The study of Folklore. Englewood Cliffs, N. J. Prentice Hall See The Journal of American Folklore P. 67.
- Bascom (W.) The Forms of Folklore, Prose narratives, Journal of American Folklore. 1965 N. 78, PP. 3-20.
- Fischer of Folktales Current Anthropology 1963, N. 4, PP. 235, 295.
- Funk & Wagnalls, Standard Dictionary of Folklore, Mythology and legend, Marialeach, Edit New York, 1949.
- Grimm, Jakob and Grimm Wilhelm, Fairy Tales Translated and revised, London, Routledge 1948.
- Malinowski, Bronislaw, Myth in Primitive Psychology. Pages 72-124 in this book on "Magic, Science and Religion and other Essays, Free Press, Boston 1948. a Paperback edition was Published in 1954 by Doubleday.
- Thompson, Stith. 1946 The Folktale. New York : Dryden.
- Thompson, Stith Advances in Folklore Studies. PP. 587-596. In International Symposium on Anthropology, New York 1952.
- Encyclopedia Britanica, Folklore Vol. 9 PP. 519-526.
- Encyclopedia of Religion and Ethics, Folklore.
- Encyclopedia (International Encyclopedia of Social Sciences edit. by David L. Sills Vol. 5. PP. 496-500.

المراجع والفهارس

مراجع الكتاب ومصادر أولا - المراجع الأجنبية الأفرنجية

1. Alain (F). système des Beaux — Arts, Nouvelle Revue Française, 1920. Propos sur l'esthétique P.M.F.
2. Baudouin, (ch). Psychologie de l'art Alcan, 1929. Traité d'esthétique Colin, 1956.
3. Basch, (V) Essai critique sur l'esthétique de Kant. Vrin 1927.
Essai d'esthétique, et de philosophie de Lit., Alcan. 1934.
4. Blekhanov; Art and social Life. Moscow.
5. Mayer (R). l'esthétique, de la grace. Alcan, 1933, Essai sur la méthode en esthétique — Flammarion.
6. Bayer : L'esthétique de Henri Bergson.
7. Boas, Primitive art, Oslo. 1927.
8. Bouglé, Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs, Paris 1922.
9. Boanquet (B). A history of Aesthetic, London, Allen & Unwin, 1934.
10. Breton (A) Manifeste du surréalisme. Kra, 1925.
11. Chalye (F). L'art et la Beauté, Nathan, 1929.
12. Cassou (I). Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.
13. Cheney, A. world history of art. New York, 1943.
14. Clay (F). The origin of the sense of Beauty. London. Allen & Unwin, 1934.
15. Collingwood (R. G.), The principles of art. Oxford Clarendon 1938.
16. IIe congrès internationale d'Esthétique et de Science de l'Art, Alcan 1938, 2 Vol.
17. Craven, Modern art, New York, 1940.

18. Croce; Esthétique, comme science de l'expression.
19. Delacroix (H). Les sentiments esthétiques, P. 253-315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas, t. VI.P.U.F. 1939.
20. Psychologie de l'art. Alcan, 1927.
21. Downey (J). Creative imagination London. Kegan Paul. 1929.
22. Dufrenne (M). Phénoménologie de l'expérience esthétique P.U.F. 1953, 2 Vol.
23. Feldman (V). L'esthétique française contemporaine Alcan 1936.
24. Focillon (H). La Vie des formes, Alcan, 1939.
25. Francastel (P). Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 36 serie t. II. P.U.F., 1949. p. 491.
26. Flaxigen (G.A.). «How to understand Modern Art» 1954, New York,
27. Gautier (P). Le sens de l'art. Hachette, 1907.
28. Gonsner (F). Chagall. Paris, Flammarion.
29. Guyau (M). Les problèmes de l'esthétique Contemporaine, Alcan, 1884.
30. L'art au point de vue sociologique Paris, Alcan 1930.
31. Grosse (E). Les débuts de l'art. illustré, Alcan, 1902.
32. Huisman (D). L'esthétique P.U.F.
33. Kant (E). Critique du jugement. Vrin.
34. Knox (I). The aesthetic theories of Kant, Hegel and Shopenhauer. New York, Columbia Univ. Paris 1936.
35. Lalo (ch.) L'esthétique expérimentale Contemporaine. Alcan, 1908.
36. ———, Les sentiments esthétiques. Alcan. 1910.
37. ———, Introduction à l'esthétique Colia, 1912.
38. ———, L'art et la vie sociale. Doin, 1921.
39. ———, L'art et la morale, Alcan, 1922.
40. ———, La beauté et l'instinct sexuel. Flammarion, 1922.

40. Lalo (ch) , L'expression de la vie dans l'art Alcan, 1933.
41. ———, Notions d'esthétique, 1952.
42. ———, L'art et la vie (t. I, l'art près de la vie, t. II, Les grands évènements esthétiques.
t. III, L'économie des passions) Vrin, 1946-7.
43. ———, La femme idéale, Savet, 1947.
44. ———, Esthétique du rire, Flammarion 1949.
45. ———, Notions d'esthétique, P.U.F. cinquième édition, 1960.
46. Lossier, Le rôle sociale de l'art selon Proudhon, Paris, 1937.
47. Malraux, La Creation Artistique,
48. ———, (A), Psychologie de l'art. 3 Vol., Skire 1948-50.
49. ———, Le Musée, Imaginaire.
50. Marçais (G). La figura nell' art musulmana. (Rivista bimestrale di cultura Sele Arte) Fe., 1959. No. 39, pp. 52-73. Florence. Italie.
51. Myers (B.S) Understanding Fine ARTS, New York 1958.
52. Mathey (F). Chagall. t. v. London, Methuen & Co. 1959.
53. Munro (th) Les art et leurs relations mutuelles. trad. de M. Dufrenne Dufrenne, Paris, P.U.F.F 1954.
54. Médone celle, Introd, à l'esthétique, P.U.F. 1953.
55. Necdarn, (H.A.) le developement de L'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX Siècle. Champion, 1926.
56. Ozenfant et geanneret, la peinture moderne. Payot, 1925, (illustré).
57. Platon, Phédre, le Banquest, la République, les Lois, Grand Hip-pias (v. Quvres complétés, trad. annotée par Leon Robin .. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1955.
58. Read (H)., Art and industry. London. Faber & Faber, 1944.
59. ———, Art and society, London, Faber & Faber, 1945.
60. ———, The meaning of art, London, Faber & Faber.
61. ———, Education through art London, Faber & Faber.

62. ———, Form and Idea. London, Faber & Faber.
63. ———, The form of Things unknown.
64. ———, The philosophy of modern art.
65. ———, Art now, London, Faber, 1960.
66. ———, Ben Nicholson. London. Methuen & Co., 1962.
67. Revue d'esthétique (illustré) P.U.F. depuis 1948.
68. Ribot (T). L'immagination créatrice. Paris, Alcan, 1921.
69. Riemann I (H). Elément de l'esthétique musicale Alcan, 1909.
70. Sartre (JP). L'imaginaire, Paris.
71. Salinger (M). Monet, New York. Collins.
72. ———, (M). Velazquez New York. Collins.
73. Servien. Les Rythmes comme introd. physique à l'esthétique, Boivin, 1930.
74. Stechow (w). Bruegel, New York, Collins.
75. Souriau (P). La beauté rationnelle. Paris Alcan, 1904.
76. ———, L'esthétique de la lumière, Hachette, 1912, (illustré)
77. ——— (E). L'avenir de l'esthétique. Paris. n, 1929.
78. ———, L'instauration philosophique. Paris, Alcan, 1935.
79. ———, La Correspondance des art. Flamsainor, 1947.
80. ———, L'art et la vie sociale dans Cahiers Internationaux de Sociologie, Ed. du Seuil. Vol. V., 1948.
81. Stern (A). Philosophie du rire et des pleurs, P.U.F., 1945.
82. Taine (H). philosophie de l'art, Paris, Hachette., 1925.
83. Weclon (G), Meant, London, Methuen & Co. 1961.
84. Werner (A). Utrillo, New York, Collins.
85. Witensky, A miniature history of European Art; Oxford, 1946.
86. Sam (Hunter) Modern French Painting New York 1956.

ثانيا - المراجع العربية

- زكريا إبراهيم^(١) : « مشكلة الفن » مكتبة مصر
مصطفى سويف^(٢) : « الأسس النفسية للإبداع الفني » دار المعارف
١٩٥٩ في حوالى ٣٨٢ صفحة . قطع كبير
محمود البسيونى^(٣) : « آراء فى الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ فى ١٤٤
صفحة قطع صغيرة .
عبد العزيز عزت^(٤) : « الفن وعلم الاجتماع الجمالى » القاهرة ١٩٥٥ فى
حوالى مائة صفحة . قطع كبير .
حلمي المليجى^(٥) : « سيكولوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .

-
- (١) دراسة قيمة عن الفن، وقد اعتمدنا عليها فى ترجمة بعض المصطلحات
الفنية الواردة فى الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شارل لالو
وبابر . وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات فى هذا العلم الجديد .
(٢) وتوجد فى آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحرثين .
(٣) دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة الإبداع من الناحية السيكلوجية .
(٤) بحث موجز وقد كان من بين المراجع التى اعتمدنا عليها فى كتابة
الفصل الخاص بعلم الاجتماع الجمالى .
(٥) دراسة لمجالات الابتكار فى العلم والفن وهى دراسة تجريبية قيمة عن
الجوانب النفسية للابتكار .

* * *

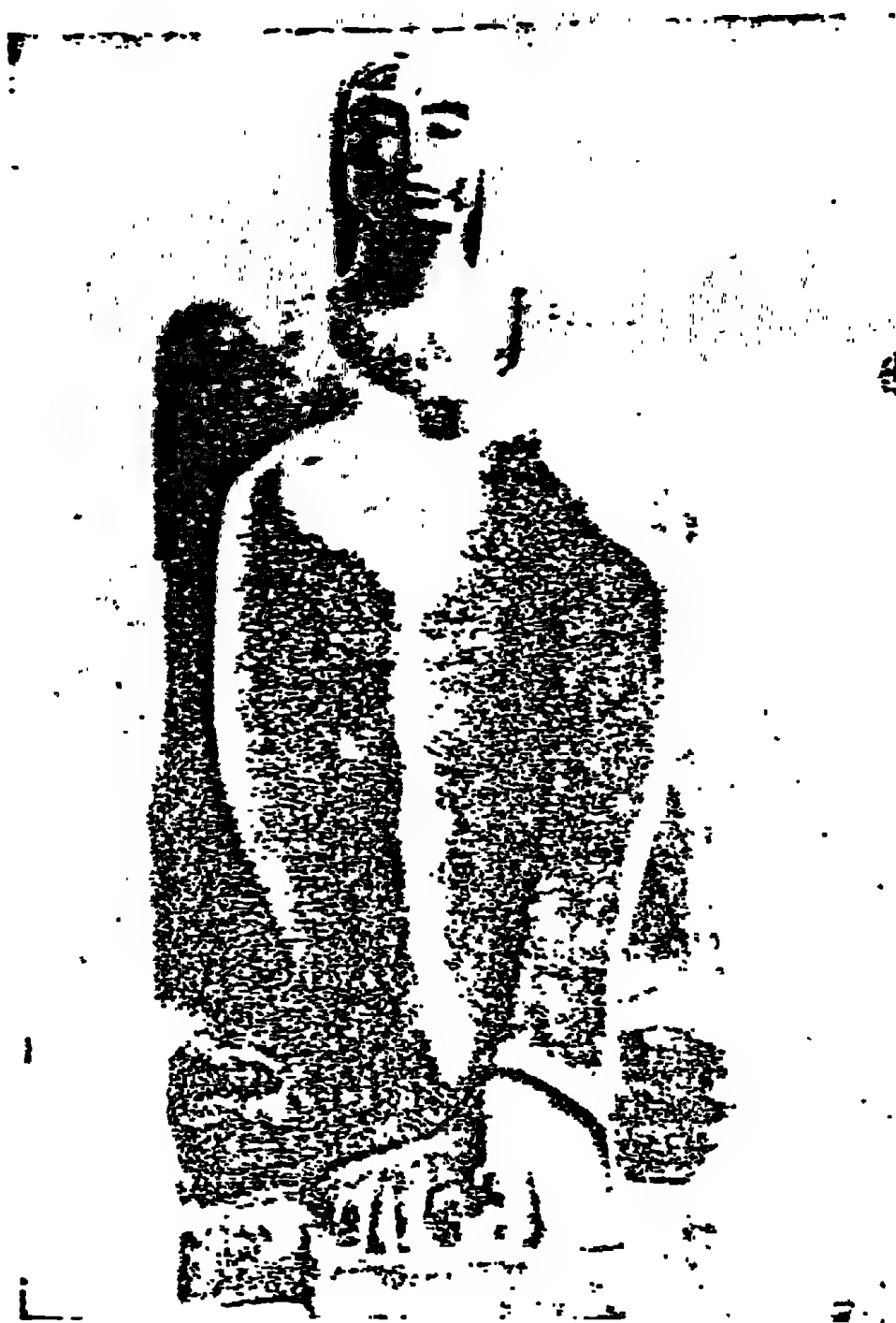
وتمت ترجمات عربية صدرت أخيراً لبعض المراجع الاجنبية فى علم
الجمال ، إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصاً من ناحية ترجمة
المصطلحات الفنية .

مختارات
من الصور الفنية



٢٧ - فلاحه ترفيع ليلساء ، للفنان محمود مختار

تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ٣٩ سم من انتاج عام ١٩٢٩ محفوظة بمتحف مختار



٢٨ - هذه ارضاء - بطن من تسجيني
 قبال من البرونز ارضاء ٣٣ سم محفوظ بمحفن الفن الحديث

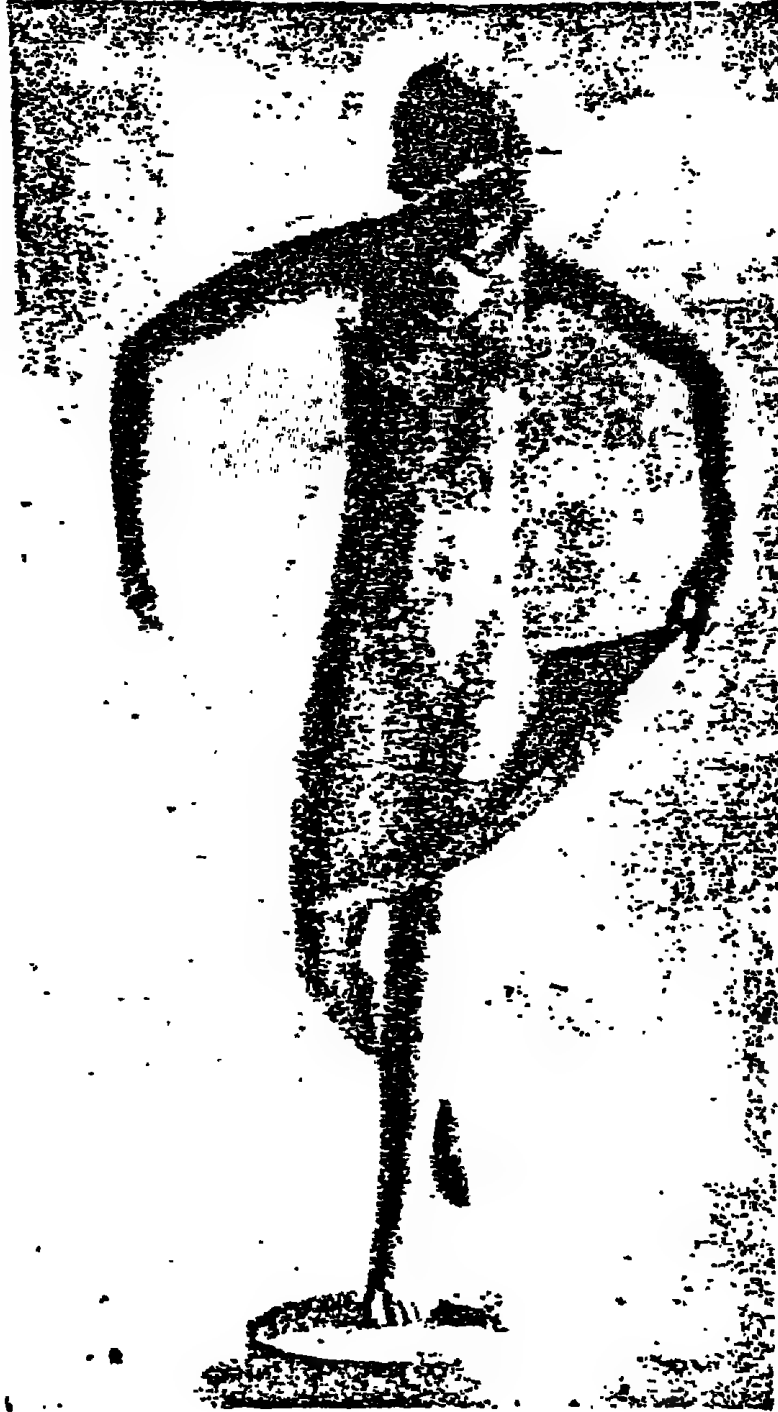


٢٩ - رأس طفل • رأس من الرخام ارتفاع ٢٣ سم بمتحف الفن الحديث

للفنان عبد القادر رزق



٣٠ - الاعتراض على الغنابل ، بلخشان انور عبد المولى
تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ١٠٠ سم محفوظ بالعرض الدائم للفنون
التقليدية ببيت السنارى



٣١ - الحجلة ، لقفطان محي الدين طاهر
تحتل من الجصيص ارتفاع ٢٢.٥ سم محفوظ بالعرض الدائم لأعمال
استقرعين بقصر الناسرلى



٣٢ - سبوق بفرية الثرة بالاقصر . للفنان حسن فتحي



.....

٣٣ - منظر ريفي ، عام ١٩٤٢ صلصال محروق ارتفاع ٢٥ سم
اتجاه مدرسة حبيب جورجى بركةالة الغورى للفنان يحيى محمد ابر سريخ



٣٤ - هيروشيما ، نفس صلاح حسنين من مدرسة النحت المصري
قنات من المصيص وأمدان البحر الزخام ٨٥ سم إنتاج عام ١٩٦٤
م محفوظ بدار الثقافة المديرية - الاسكندرية .

فهرست الاعلام

[ا]

۹۳	ابن برد (بشار)
۹۴	ابن مالك
۴۰۷	ابو عام
۱۸۴۱۵	ارسطو
۱۸۴۸	افلاطون
۱۳۵	أفلوطين
۶۵	ألن (جرانت)
۲۹	اندريه (الأب)
۲۳۱	اندريه بريتون
۱۹۳	اوسكار وايلد
۵۰	اوغسطين (القديس)

[ب]

۶۱	بايه (ريموند)
۱۳۸	باخ
۵۰	بتارك
۹۷	بتهوفن
۱۰۷	البحري

۱۹۰	برایس
۱۸۹ ، ۱۲۲ ، ۱۲۵ ، ۴۲۴ ، ۱۲۳ ، ۷۵	برجسون
۲۳۸ ، ۲۲۷ ، ۱۹۰	
۱۵۱	برنارد شو
۱۳۶	برنلیو
۲۰۹	بردون
۱۹۴	بروست
۵۰	برونو
۴۶	بسکال
۵۱	بلنسکی
۱۲۱ ، ۱۲۰	بلاک
۱۲۶	بوالو
۱۶۵	بوجلی
۱۹۳ ، ۱۲۸ ، ۱۲۱ ، ۹۷	بودلیر
۱۶۳	بودوان
۱۶۵	بوشر (کارل)
۱۳۴	بوف (سانت)
۲۹ ، ۲۸	بوجارتین
۵۱ ، ۴۰ ، ۳۶ ، ۳۰	بیرک (آدموند)
۲۳۰ ، ۹۷	بیکاسو
۱۱۳	بیکون

[ث]

۲۰۱۶

۲۰۸۶

۲۰۲۱

۱۹۴۰ ۱۱۷۰۵۷

۰۰۰

۶۰ ۱۳۴ ۱۳۵ ۱۵۸ ۱۹۴ ۲۰۲

۰۱۲۸

[ج]

۰۶۱

۰۰۹۶

۰۲۴۰

۰۰۱۷۲

۰۱۰

۱۹۳۶ ۱۶۴ ۱۵۵ ۰۰۱

۰۰۲۳۰

۰۱۹۳

۰۲۰۴ ۱۹۴

[د]

۰۰۲۰۶ ۲۰۴ ۱۶۶ ۱۵۹ ۶۰ ۰۰۶

تارد (چریل)

تشیابکوفسکی

تشیومسکی

تولستوی

توما الا کوینی

تین

جاریت

جرفتش

جروس

جدین (توماس هل)

جستلیان

جرتہ

جوجان

جونکور

جویو

دور کاہم

۰ ۲۹، ۲۷، ۲۵	دیکارت
۰ ۱۵۶	دی لا کروا
۰ ۵۰	دهوقریطس
۰ ۱۹۱، ۱۹۰	دیوی (جون)
[۷]	
۰ ۱۲۲، ۵۷	دسکن
۰ ۱۶۰	دنوار
۰ ۹۷، ۸۳	رودان
۰ ۲۲۹، ۱۰۷	روفا ئیل
۰ ۱۵۴، ۶۱	رید (هربارت)
[۷]	
۰ ۹	زوس
۰ ۱۹۴، ۱۷۱، ۱۲۰	زولا (امیل)
[۷]	
۰ ۱۹۴	ساتو (جان بول)
۰ ۱۹۳، ۱۶۵، ۵۹	سبیسر (هربرت)
۰ ۱۹۴	سندال
۰ ۱۴۱، ۵۰، ۱۰	سقراط
۰ ۲۳۱	سلفادور دالی
۰ ۵۹	سنتیانا (جورج)

۱۸۷، ۱۸۶، ۱۸۴، ۱۸۲، ۱۸۱، ۱۸۰، ۱۷۹، ۱۷۸، ۱۷۷، ۱۷۶، ۱۷۵، ۱۷۴، ۱۷۳، ۱۷۲، ۱۷۱، ۱۷۰، ۱۶۹، ۱۶۸، ۱۶۷، ۱۶۶، ۱۶۵، ۱۶۴، ۱۶۳، ۱۶۲، ۱۶۱، ۱۶۰، ۱۵۹، ۱۵۸، ۱۵۷، ۱۵۶، ۱۵۵، ۱۵۴، ۱۵۳، ۱۵۲، ۱۵۱، ۱۵۰، ۱۴۹، ۱۴۸، ۱۴۷، ۱۴۶، ۱۴۵، ۱۴۴، ۱۴۳، ۱۴۲، ۱۴۱، ۱۴۰، ۱۳۹، ۱۳۸، ۱۳۷، ۱۳۶، ۱۳۵، ۱۳۴، ۱۳۳، ۱۳۲، ۱۳۱، ۱۳۰، ۱۲۹، ۱۲۸، ۱۲۷، ۱۲۶، ۱۲۵، ۱۲۴، ۱۲۳، ۱۲۲، ۱۲۱، ۱۲۰، ۱۱۹، ۱۱۸، ۱۱۷، ۱۱۶، ۱۱۵، ۱۱۴، ۱۱۳، ۱۱۲، ۱۱۱، ۱۱۰، ۱۰۹، ۱۰۸، ۱۰۷، ۱۰۶، ۱۰۵، ۱۰۴، ۱۰۳، ۱۰۲، ۱۰۱، ۱۰۰، ۹۹، ۹۸، ۹۷، ۹۶، ۹۵، ۹۴، ۹۳، ۹۲، ۹۱، ۹۰، ۸۹، ۸۸، ۸۷، ۸۶، ۸۵، ۸۴، ۸۳، ۸۲، ۸۱، ۸۰، ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۷۶، ۷۵، ۷۴، ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۷۰، ۶۹، ۶۸، ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۶۰، ۵۹، ۵۸، ۵۷، ۵۶، ۵۵، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۵۱، ۵۰، ۴۹، ۴۸، ۴۷، ۴۶، ۴۵، ۴۴، ۴۳، ۴۲، ۴۱، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۵، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱، ۰

۲۳۹

۵۴

۱۶۰

۲۷۹

[ش]

۱۱۹

۲۱۱

۲۳۹، ۵۱، ۴۲

۱۵۶

۱۸۹، ۱۸۷، ۱۷۲، ۱۷۱، ۱۵۷، ۴۹

۴۹

۲۳۰

۱۹۳، ۵۱

[غ]

۲۴، ۲۲

[ف]

۱۳۸

۹۱

۲۷۹، ۱۶۱

سودیو (آئین)

سوزان لانجر

سینای (جبریل)

سینلی

سیران

شافستری

شکسپیر

شلاج

شوبان

شونهور

شیریکو

شیلر

الغزالی (أبو حامد)

فاجنر

فالتیان فالدمان

فان جورج

• ۱۳۹ ، ۱۳۸ ، ۱۲۵ ، ۱۲۴ ، ۵۹	نختر
• ۹۶	فرجیل
• ۱۶۵ ، ۱۶۲ ، ۱۶۱ ، ۷۸	فروید
• ۲۵	فکتورر باش
• ۵۷	فکتور کوزان
• ۱۹۳	فلوید
• ۶۱	فوسیلون (هنری)
• ۱۵۱	فولتیر
• ۱۳۷ ، ۶۰	فوندت
• ۸۷	فیردی
• ۲۴۰ ، ۲۳۹ ، ۲۳۷ ، ۲۳۵	فیکو

[ک]

• ۱۳۶ ، ۱۱۲ ، ۱۰۲ ، ۵۱ ، ۴۰ ، ۲۷ ، ۲۵	کانت
• ۲۳۹ ، ۲۰۳ ، ۱۹۳ ، ۱۷۱ ، ۱۵۷	کاندنسکی
• ۲۳۰	کاسیر
• ۲۲۹	کروتشی
• ۲۲۹ ، ۲۲۷ ، ۱۹۴ ، ۵۸	کلود برنارد
[۱۴۰]	کوانجوود
• ۶۱	کولردج
• ۱۵۶	کونت (اوجست)
• ۲۴۰ ، ۲۳۷ ، ۷۳	

[٢٧٢]

• ١٨٧ • ١٨١ • ١٨٠ • ١٧٤	لاسيكس
• ١٩٢ • ١٨٧ • ١٧٣ • ١٣٣ • ١٣٤ • ٩٠	لالو (شارل)
• ١٩٤	
• ١٩٣ • ١٥٥	لامارتين
• ١٥٧	لامنيه
• ١٨٧ • ١٧٢ • ٥١	ليسنج
• ٣٠	لوك
• ٣٠	لوكرينس
• ٣٠ • ٢٧٨	ليبتز
• ٢٢٢ • ٢٠٦	ليفي برون
• ٢٢٦ • ١٦٢ • ٥٠	ليونارد دافنتي

[٢٧٣]

• ٢٣١	مارك شاجال
• ٢٣٥	ماكس ارنست
• ٢٣١ • ١٦٠	مانيه
• ١٠٧	المتني
• ٥٧	مورينو
• ١٥١	مولير
• ١٩٤ • ٢٦	موتقي

میخائیل انجلو

• ۲۲۶، ۱۰۷

[ن]

نابلیون

• ۱۴۸

نیتشه

• ۱۵۶، ۱۳۸، ۵۹

نیرون

• ۱۴۸، ۵۹

نیوتن

• ۳۷

[ه]

هتشنسون

• ۳۰

هری پارت

• ۴۹، ۵۰

هردر

• ۹۱

هرزن

• ۵۸

هرقلیطس

• ۵۰

هتری مور

• ۹۶

هواچند

• ۲۲۹

هوجارت

• ۳۰، ۳۹، ۳۵، ۳۶، ۱۰۰

هوراس

• ۵۰

هومیروس

• ۱۲، ۴۸

هویمان

• ۶۱

هیجل

• ۴۳، ۴۴، ۵۱، ۷۲۶، ۲۳۹

هیجو (نیکتور)

• ۱۴۶

• ۲۰۱

هیدجر

• ۳۷،۳۰

هیوم (دافید)

[و]

• ۳۰

وولف (کریستیان)

[۵]

• ۲۰۱

یاسبر (کازک)

• ۱۶۴، ۱۶۳

یونج (کارل)

فهرست الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
ز - ٥	مقدمة الطبعة الثامنة
٥ - ١	مقدمة عامة : الفن والحضارة
٦٤ - ٧	التفصيل الأول
٧	نشأة الدراسات الجمالية
	فلسفة الجمال عند اليونان :
٨	١ - أفلاطون
١٥	٢ - أرسطو
١٩	فلسفة الجمال عند المسلمين
٢٤	فلسفة الجمال عند المسيحيين
	فلسفة الجمال في العصر الحديث :
٢٥	١ - ديكارت
٢٨	٢ - ليبنتز
٢٩	٣ - بوجارتن
٣٠	٤ - وليم هوجارت
٣٦	٥ - آدموند بيرك
٤٠	٦ - كانت
٤٢	٧ - شلنج
٤٣	٨ - هيجل
٤٤	٩ - شوبنهاور

رقم الصفحة	الموضوع
٥٠	النظرية الماركسية في علم الجمال
٥٤	الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال
٥٧	أولاً : إتجاه نظري ميتافيزيقي
٥٨	كروتشى
٥٨	رسكن
٥٨	تولستوى
٥٩	نييتشه
٥٩	سنتياغا
٥٩	ثانياً : إتجاه تجريبي
٦٠	نغز
٦٠	جرانت ألن
٦٠	فوننت
٦٠	هوبت سبنسر
٦٠	تين
٦٠	دوركهايم
٦٠	فردن لالو
٦١	اتين سوريو
٦٢	علم الجمال التطبيقي
٦٥ - ٧٩	الفصل الثانى
٦٥	معنى التقدير الجمالى

رقم الصفحة	الموضوع
٨٣	الحق والجمال
٨٧	الخير والجمال
٨٧-٩٠	الفصل الثالث
٨١	حقيقة التجربة الجمالية
٨٤	السمات الغير الجمالية
٨٨	علاقة الجمال بالمنفعة
٩١-٩٨	الفصل الرابع
٩١	التجربة الجدسية ومضمونها
٩٥	وحدة الموضوعات الجمالية وخصائصها
٩٥	المادة
٩٦	العمود (الموضوع)
٩٨	التعبير
٩٩-١٠٩	الفصل الخامس
٩٩	التذوق وتربية الذوق الجمالى
١٠٠	رأى باير
١٠٠	التوقف
١٠١	العزلة
١٠١	الاحساس
١٠١	الموقف الحدسى
١٠١	الطابع العاطفى أو الوجدانى

رقم الصفحة	الموضوع
١٠١	العداوى
١٠١	التقمصن الوجدانى أو التوحد
١٠٢	تربية الذوق الجمال :
١٠٤	١ - الاسقاط أو الحذف
١٠٦	٢ - تكرار المثول أمام الموضوع
١٠٨	٣ - الطريقة المقارنة
١١١ - ١٣٩	الفصل السادس
١١١	مدارس علم الجمال ومناهجه
١١١	١ - الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال
١١٢	٢ - الجمال الطبيعى والجمال الفنى
١١٤	أ - الموقف الموضوعى
١١٧	ب - الموقف الذاتى
١١٧	ج - الموقف الموضوعى - الذاتى
١١٨	٣ - أخلاقية الجمال
١٢٢	٥ مناهج علم الجمال :
١٢٢	أولاً : الموقف اللامنهجى :
١٢٢	أ - النظرة الصوفية
١٢٢	رسكن
١٢٣	يرجسون
١٢٣	ب - النظرة التأثيرية للجمال

الموضوع	رقم الصفحة
ثانيا : الموقف المنهجي :	١٢٤
أ - التجريبيون	١٢٤
نختر	١٢٤
ب - المنهج الوضعي أو التحليلي	١٢٥
ج - المنهج الوصفي	١٣٤
د - المنهج الدجاطيبي والنقدى	١٣٥
هـ - المنهج المعيارى	١٣٦
و - المنهج التكاملى	١٣٩
الفصل السابع	١٤١ - ١٥٤
الفن كيدان للتجربة الجمالية	١٤١
أولاً : المميزات الخاصة للعمل الفنى	١٤١
ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط	
الانسانى	١٤٣
ثالثاً : علاقة الفن بأنواع النشاط الانسانى الأخرى	١٥٢
الفصل الثامن	١٥٥ - ١٦٤
تفسير الظاهرات الفنية أو مشكلة الابداع الفنى	١٥٥
١ - نظرية الالهام والعبقرية	١٥٥
٢ - النظرية العقلية	١٥٦
٣ - النظرية الاجتماعية	١٥٨
٤ - النظرية التأثيرية أو الانطباعية	١٦٠

رقم الصفحة	الموضوع
١٦١	٥ - موقف مدرسة التحليل النفسي
١٦٣	٦ - موقف يونج
١٦٥ - ١٦٧	الفصل التاسع
١٦٥	النشأة التاريخية للفن
١٦٥	١ - نظرية فرويد
١٦٥	٢ - نظرية هربث سينسر
١٦٥	٣ - نظرية كارل بوشر
١٦٥	٤ - نظرية بوجلي
١٦٦	٥ - نظرية إميل دوركايم
١٦٦ - ١٨٧	الفصل العاشر
١٦٩	تصنيف الفنون الجميلة
١٦٩	الجمال والفن
١٧٠	تصنيفات الفنون الجميلة
١٧٠	تصنيف كانط
١٧١	تصنيف شوبنهاور
١٧٢	تصنيف ليسنج
١٧٢	تصنيف توماس هل جرين
١٧٣	تصنيف شارل لالو
١٧٤	تصنيف لاسباكس
١٨٢	تصنيف سوربو

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الحادى عشر	١٨٩ - ١٩٤
الفن والواقع الحى :	١٨٩
١ - نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة	١٨٩
برجسون	١٨٩
شوبنهاور	١٨٩
٢ - نظريات القائلين بأن الفن يرتبط بالتجربة والخبرة	١٩٠
جون ديوى	١٩٢
٣ - التوفيق بين المذاهب والنظريات السابقة	١٩٢
نظرية شارل لالو	١٩٢
١ - الوظيفة التكنيكية للفن	١٩٢
٢ - الوظيفة الترفيهية للفن	١٩٣
٣ - الوظيفة المثالية للفن	١٩٣
٤ - الوظيفة التطهيرية للفن	١٩٣
٥ - الوظيفة التسجيلية للفن	١٩٢
الفصل الثانى عشر	١٩٥ - ١٩٩
الفن والمجتمع	١٩٥
الفصل الثالث عشر	٢٠١ - ٢١٩
علم الاجتماع الجمالى	٢٠١
١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية	٢٠١
٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية	٢٠٢

رقم الصفحة	الموضوع
٢٠٢	٣ - النزعة الفردية العقلية
٢٠٤	٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن
٢٠٥	٥ - النظرة الاجتماعية للفن
٢٠٨	٦ - التنظيم الاجتماعي للفن
٢٠٨	أولاً : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية
٢١٥	ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية

٢٢١ - ٢٤٧

الفصل الرابع عشر (تابع) علم الاجتماع الجمالي

٢٢١	التطور الاجتماعي للفنون الجميلة
٢٢١	١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون
٢٣٥	٢ - التفسير الفلسفي للفنون وتقسيمها (فلسفة الفن)
٢٤٣	٣ - التفسير الاجتماعي لتطور الفن
٢٤٦	٤ - السلطات الجمالية في المجتمع

٢٤٦ - ٢٥٢

خاتمة

٢٥٥ - ٢٤٢

ملحقات

٢٥٧	(١) مدرسة النحت اللسي في مصر
٢٥٩	(٢) التقييم الجمالي للنحت اللسي
	(٣) دراسة حول تصنيف التراث الشعبي ومدى إرتباطه
٢٦٩ - ٣٣٨	بالعلوم الانسانية

الموضوع	رقم الصفحة .
مراجع الدراسة	٣٣٩ - ٣٤٢
مراجع الكتاب	٢٤٣ - ٢٤٩
مختارات من الصور الفنية	٣٥١ - ٣٦٨
فهرست الأعلام .	٢٦٩ - ٣٧٧
فهرست الموضوعات	٣٧٩ - ٣٨٧

تم محمد الله



0347477

To: www.al-mostafa.com